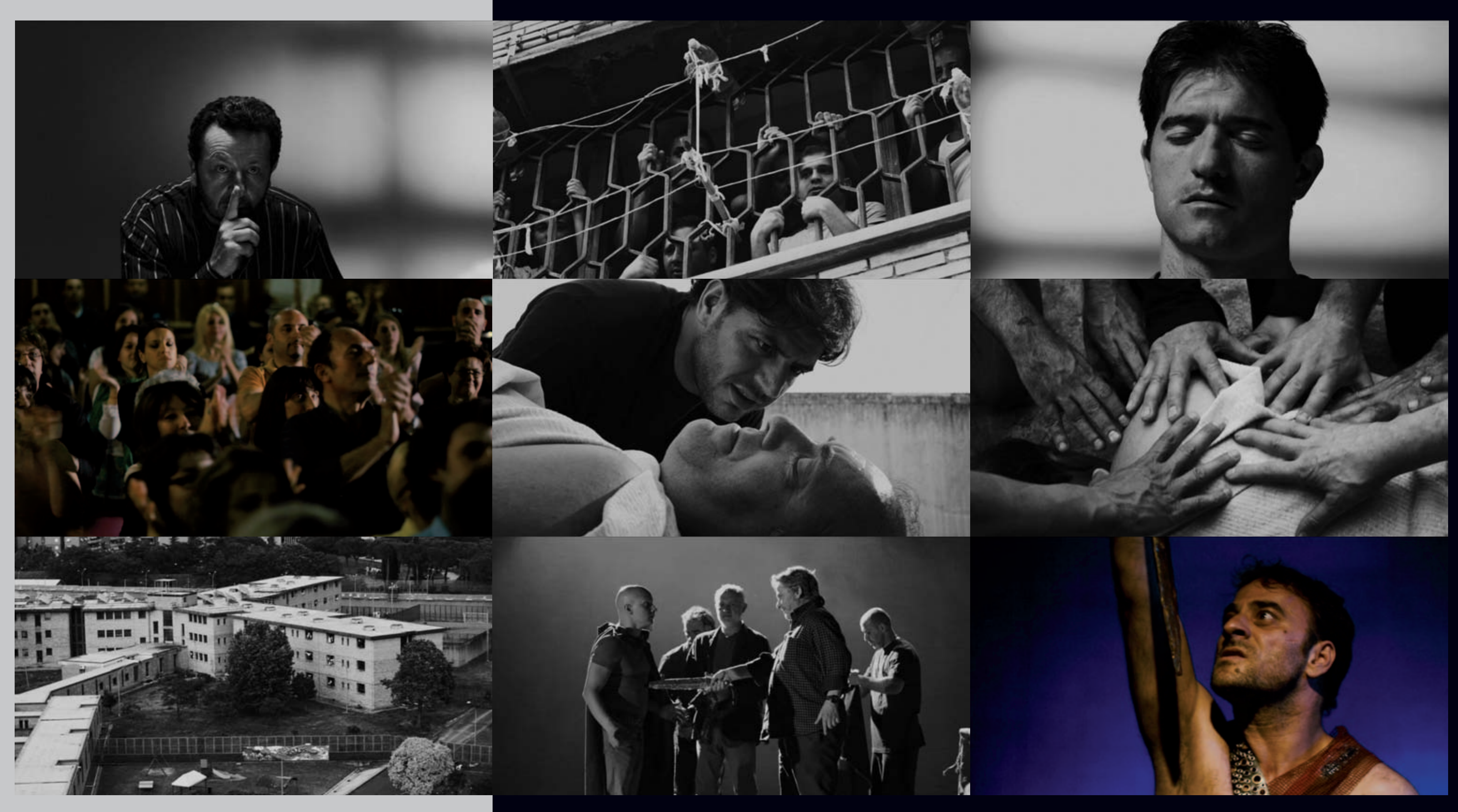
LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

PAOLO & VITTORIO TAVIANI

César doit mourir



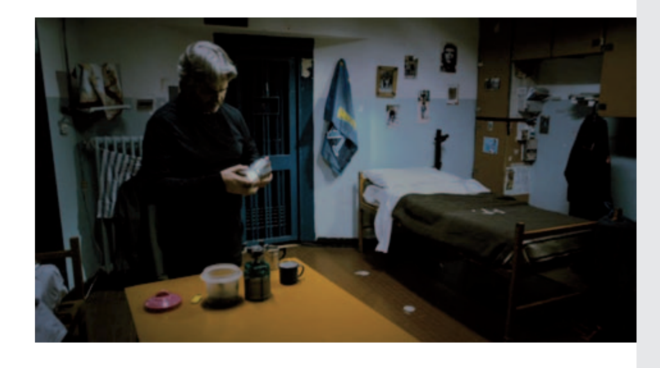
par Carole Baltiéri

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.
Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site : **www.transmettrelecinema.com**







Directrice de la publication : Frédérique Bredin
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée, 12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Thierry Méranger
Rédactrice du livret : Carole Baltiéri
Iconographie : Carolina Lucibello
Révision : Sophie Charlin
Conception graphique : Thierry Célestine
Conception (printemps 2014) : Cahiers du cinéma, 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com
Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2014

SOMMAIRE

FICHE TECHNIQUE



Bellissima Films.

César doit mourir
(Cesare deve morire)
Italie, 2012

Réalisation :	Paolo et Vittorio Taviani
Scénario :	Paolo et Vittorio Taviani, Fabio Cavalli (librement adapté de *Jules César* de William Shakespeare)
Image :	Simone Zampagni
Montage :	Roberto Perpignani
Son :	Andrea Lancia
Musique :	Giuliano Taviani et Carmelo Travia
Production :	Kaos cinematografica
Productrice :	Grazia Volpi
Distribution France :	Bellissima films
Durée cinéma :	1 h 16
Format :	1.85 Noir et blanc et couleur
Tournage :	2011
Sortie France :	17 octobre 2012

Ours d'Or 2012 au festival de Berlin
Prix Jean Renoir des lycéens 2012

Interprétation

Cassius :	Cosimo Rega
Brutus :	Salvatore Striano
César :	Giovanni Arcuri
Marc Antoine :	Antonio Frasca
Décius :	Juan Dario Bonetti
Lucius :	Vincenzo Gallo
Métellus :	Rosario Majorana
Trébonius :	Francesco De Masi
Cinna :	Gennaro Solito
Casca :	Vittorio Parrella
Straton :	Fabio Rizzuto
Octavius :	Maurilio Giaffreda
Le metteur en scène :	Fabio Cavalli

SYNOPSIS

Prison de Rebibbia, Rome. La représentation de *Jules César* de William Shakespeare se termine sous les applaudissements du public qui quitte la salle, puis la prison. Les acteurs-détenus retournent dans le quartier de haute sécurité.
Six mois plus tôt, le directeur de la prison et le metteur en scène présentent le projet aux détenus. Le film suit le processus de création de la pièce. Ce sont d'abord les auditions puis la découverte et l'appropriation des rôles et du texte. Les premières répétitions sont consacrées aux questions des acteurs et aux indications de jeu du metteur en scène. Progressivement, le travail de mise en scène s'efface. La salle de théâtre étant en travaux, la troupe investit différents espaces de la prison, qui devient la scène où se joue la tragédie. De la naissance du complot à l'assassinat de César, le film s'attache à la fois au jeu des acteurs amateurs et à l'action de la pièce interprétée par les prisonniers, qui semblent s'identifier à leurs personnages.
Le dénouement de la tragédie – la bataille de Philippes et la mort de Cassius et Brutus – est présenté à l'occasion de la représentation publique. Les dernières images renvoient au prologue : fin de la pièce, sortie de la foule, retour en cellule. Le film s'achève sur une phrase de Cosimo Rega, interprète de Cassius : « Depuis que j'ai connu l'art, cette cellule est devenue une prison. »

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Paolo & Vittorio Taviani

1962 : *Un homme à brûler (Un uomo da bruciare)*
1963 : *Les Hors-la-loi du mariage (I fuorilegge del matrimonio)*
1967 : *Les Subversifs (I sovversivi)*
1969 : *Sous le signe du scorpion (Sotto il segno dello scorpione)*
1971 : *Saint Michel avait un coq (San Michele aveva un gallo)*
1974 : *Allonsanfan*
1977 : *Padre padrone*
1982 : *La Nuit de San Lorenzo (La notte di San Lorenzo)*
1984 : *Kaos, contes siciliens*
1987 : *Good Morning Babilonia*
1989 : *Le Soleil même la nuit (Il sole anche di notte)*
1992 : *Fiorile*
1996 : *Les Affinités électives (Le affinità elettive)*
1998 : *Kaos II (Tu ridi)*
2001 : *Résurrection (Resurrezione)*
2007 : *Le Mas des alouettes (La masseria delle allodole)*
2012 : *César doit mourir (Cesare deve morire)*

RÉALISATEURS

Un cinéma à quatre mains



Paolo et Vittorio Taviani sur le tournage de *César doit mourir* – Umberto Montiroli/Bellissima Films.

La Toscane est leur berceau : nés d'un père avocat à San Miniato, près de Pise – Vittorio, le 20 septembre 1929 et Paolo, le 8 novembre 1931 – les frères Taviani se découvrent une vocation musicale après avoir assisté à la célèbre manifestation des *Mais* de Florence. Ils s'intéressent au cinéma après la guerre et le film *Païsa* de Rossellini – qu'ils rencontreront en 1953 – est pour eux un choc artistique. Ils ébauchent ensemble des scénarios mais commencent par le spectacle vivant en créant à Pise et à Livourne des spectacles proches de l'*agit-prop*.

Du documentaire aux adaptations littéraires

Leur premier court métrage, *San Miniato, iuglio 44*, évoque en 1954 un épisode sanglant de la Deuxième Guerre mondiale dans leur village natal mais le film ne sort pas à cause du contexte politique. Le sujet sera repris bien plus tard dans *La Nuit de San Lorenzo*. D'abord journalistes, les Taviani dirigent en 1960 avec Joris Ivens *L'Italie n'est pas un pays pauvre* avant de réaliser neuf autres documentaires – dans le cadre d'une coopérative de production – avec leur ami Valentino Orsini. Ils tournent avec lui en 1962 un premier long métrage de fiction, *Un homme à brûler*, qui relate le meurtre d'un syndicaliste par la mafia en 1955 en Sicile, puis *Les Hors-la-loi du mariage* en 1963. Tout aussi engagés, leurs films suivants, des *Subversifs* à *Allonsanfan*, abordent la question de la révolution. Les Taviani se signalent aussi parallèlement pour leur habileté à adapter des textes littéraires, qu'il s'agisse de ceux de Tolstoï pour *Saint Michel avait un coq*, *Le Soleil même la nuit* et *Résurrection*, de Gavino Ledda pour *Padre padrone*, de Goethe pour *Les Affinités électives* ou de Pirandello pour *Kaos* et *Kaos II*. Les grands festivals internationaux leur apportent la consécration : les deux frères, qui n'ont jamais cessé de travailler ensemble, reçoivent à Cannes la Palme d'or pour *Padre padrone* en 1977 et un Prix spécial du Jury pour *La Nuit de San Lorenzo* en 1982 ; Berlin récompense *César doit mourir* d'un Ours d'or en 2012.

Des cinéastes-poètes

Souvent qualifiés de « cinéastes-poètes », les Taviani développent depuis plus de cinquante ans une œuvre unique, tant au regard de leur inspiration que de leurs méthodes de travail. C'est ainsi que leur cinéma se nourrit des autres formes artistiques pour proposer au spectateur une représentation singulière du monde. Selon Luigi Chiarini, pour les cinéastes, « le film est narration mais non pas roman, spectacle visuel mais non pas peinture ; il a des rythmes marqués par le temps mais il n'est pas musique. C'est pourtant de toutes ces formes qu'il a tiré sa nourriture et son enseignement. »[1]
Par ailleurs, c'est bien l'idée d'artisanat qui préside à l'acte de création pour des cinéastes qui revendiquent le travail d'équipe dans la réalisation d'un film. En témoigne Gian Piero Brunetta qui insiste sur « [leur] défense orgueilleuse du travail artisanal, de la manualité du faire, leur manière de suivre le cinéma justement comme une pratique de maîtres artisans qui sont conscients que c'est toute une tradition de travail séculaire qui passe sur leur corps. Ainsi le cinéma apparaît comme une variante, une métamorphose d'une tradition de travail qui va bien plus loin. »[2]

Une œuvre humaniste

Enfin, force est de constater que, film après film, les cinéastes parachèvent une œuvre singulière et humaniste dont les motifs s'entrecroisent. L'histoire, la dureté des paysages et la rudesse des hommes du sud de l'Italie font écho à des thèmes tels que la gémellité ou la violence, tandis que la réflexion sur l'art et sur les différentes formes de représentation parcourt leur cinéma. Le réalisateur Robert Altman rend ainsi hommage à la force des deux Toscans : « [Leurs films] parlent d'êtres humains, ils parlent de l'Italie simplement parce que c'est leur culture, comme moi je parle de l'Amérique. […] Nous donnons notre point de vue sur la condition humaine, sur notre monde, sur notre culture, sur notre société. Et c'est seulement là-dessus que nous pouvons être jugés.[…] Les Taviani et Fellini sont de grands artistes, et je pense à eux de la même manière que je pense à Van Gogh, à Rembrandt ou à Francis Bacon et Picasso. »[3]

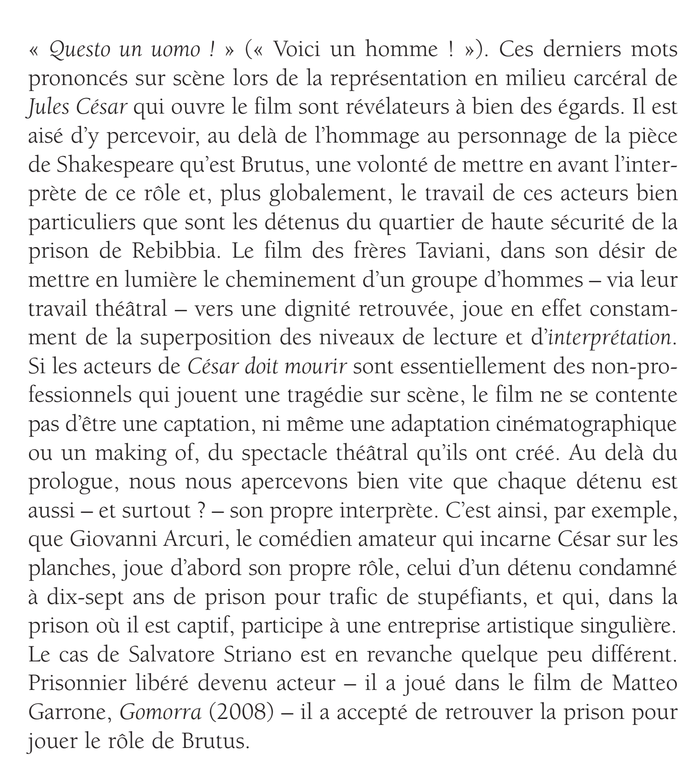
1) Cité par Ilario Luperini in Riccardo Ferrucci et Patrizia Turini, *Paolo et Vittorio Taviani : la poésie du paysage*, Gremese, 2004.
2) Gian Piero Brunetta, *Paolo e Vittorio Taviani*, E.T.R., 1986.
3) *L'Espresso*, 6 mai 1990, propos recueillis par Silvia Bizio.

ACTEURS

Prisonniers et comédiens







« *Questo un uomo !* » (« Voici un homme ! »). Ces derniers mots prononcés sur scène lors de la représentation en milieu carcéral de *Jules César* qui ouvre le film sont révélateurs à bien des égards. Il est aisé d'y percevoir, au delà de l'hommage au personnage de la pièce de Shakespeare qu'est Brutus, une volonté de mettre en avant l'interprète de ce rôle et, plus globalement, le travail de ces acteurs bien particuliers que sont les détenus du quartier de haute sécurité de la prison de Rebibbia. Le film des frères Taviani, dans son désir de mettre en lumière le cheminement d'un groupe d'hommes – via leur travail théâtral – vers une dignité retrouvée, joue en effet constamment de la superposition des niveaux de lecture et d'*interprétation*. Si les acteurs de *César doit mourir* sont essentiellement des non-professionnels qui jouent une tragédie sur scène, le film ne se contente pas d'être une captation, ni même une adaptation cinématographique ou un making of, du spectacle théâtral qu'ils ont créé. Au delà du prologue, nous nous apercevons bien vite que chaque détenu est aussi – et surtout ? – son propre interprète. C'est ainsi, par exemple, que Giovanni Arcuri, le comédien amateur qui incarne César sur les planches, joue d'abord son propre rôle, celui d'un détenu condamné à dix-sept ans de prison pour trafic de stupéfiants, et qui, dans la prison où il est captif, participe à une entreprise artistique singulière. Le cas de Salvatore Striano est en revanche quelque peu différent. Prisonnier libéré devenu acteur – il a joué dans le film de Matteo Garrone, *Gomorra* (2008) – il a accepté de retrouver la prison pour jouer le rôle de Brutus.

S'imprégner du réel

On conçoit, dès lors, l'impossibilité d'assigner un statut artistique prédéterminé aux détenus qu'on voit dans le film ; à la fois comédiens de théâtre et acteurs d'une fiction cinématographique dans laquelle ils jouent leur propre rôle, ils sont en même temps sujets et objets d'une expérience filmée dont la teneur documentaire ne fait aucun doute tant le réel, affiché comme tel, demeure prééminent. Ainsi, au début du film, la désignation des détenus choisis par le metteur en scène Fabio Cavalli (qui lui aussi joue son propre rôle) pour interpréter les six rôles principaux est suivie d'une galerie de portraits filmiques de ces mêmes prisonniers, en noir et blanc. Ces détenus – Arcuri, Rega, Striano, Frasca, Bonetti et Gallo – font désormais partie de la distribution de la pièce et sont successivement filmés comme des acteurs posant en studio, face caméra et en plan fixe, si l'on excepte le zoom qui vient recadrer le premier d'entre eux aux épaules. En surimpression vient pourtant s'inscrire leur peine d'emprisonnement – de quatorze ans à la perpétuité – et le motif de leur condamnation – de l'association mafieuse à l'homicide. À cette présentation répond un prégénérique final qui nous montre une dernière fois en action, successivement, douze des acteurs, parmi lesquels les six initialement montrés. En plus de la mention des différents noms, le spectateur apprend que deux d'entre eux, Giovanni Arcuri et Cosimo Rega, ont chacun publié un livre depuis le tournage du film et que Salvatore Striano a été gracié. L'absence d'information quant au destin des autres détenus semble indiquer que leur situation de prisonniers reste inchangée au moment de la sortie du film.

La confusion des rôles

L'imbrication du jeu d'acteur et du réel a d'autres conséquences. En témoigne une nouvelle fois la séquence où s'affiche la condamnation des détenus. La façon dont chacun relève les yeux pour fixer la caméra exprime la volonté de se présenter en toute sincérité au spectateur. Il n'est donc pas question pour les Taviani de dissimuler dans le film la nature violente de ces hommes, criminels ou assassins, mais plutôt d'utiliser des éléments de leur vie passée pour incarner des personnages avec lesquels ils vont se trouver des affinités, au point, à certains moments, de paraître s'identifier à eux. Rien d'étonnant dès lors, pour le spectateur du film, à éprouver au fur et à mesure de la projection un sentiment de confusion, accentué par le fait que les répétitions de la pièce se déroulent non pas dans une salle dédiée au théâtre mais dans les lieux qui renvoient au quotidien des détenus. Face à ce qui devient une transposition de *Jules César* dans l'univers carcéral, il est facile de constater que, à travers Shakespeare, les détenus évoquent leur expérience intime de la prison et les relations qu'ils entretiennent entre eux. Le film va ainsi, à plusieurs reprises, glisser insensiblement de la tragédie historique au drame intime et contemporain. Il en va ainsi, par exemple, lorsque, débordant de son rôle shakespearien, l'interprète de César règle un compte personnel avec le détenu qui joue Décius (*cf*. p. 16). Le texte et les rôles écrits par Shakespeare contaminent ainsi l'existence des comédiens alors même que les cinéastes choisissaient de faire disparaître progressivement à l'écran le travail technique de mise en scène théâtrale (*cf*. p. 12).

Un personnage collectif ?

À côté des grands rôles, la foule anonyme des prisonniers apparaît à plusieurs reprises dans le film. Elle est d'abord hors champ, représentée par des bruits de voix assourdis ou les cris des prisonniers en promenade qui montent vers la salle de répétition. Lors de l'assassinat de César, les détenus deviennent le peuple de Rome et répondent depuis les barreaux de leurs cellules aux discours de Brutus et de Marc Antoine. On les voit aussi dans la scène de bataille finale puis dans le salut où ils laissent exploser leur joie à l'issue de la représentation. Notons enfin que quelques prisonniers servent de contrepoint à la fiction en ramenant à la réalité de la condition carcérale. Personnages transitionnels, ils n'en sont pas moins essentiels, car ce sont eux qui accentuent le contraste entre la liberté de l'acteur et l'enfermement du détenu.











GENÈSE

Le récit d'une rencontre artistique


JULIUS CÆSAR,
A TRAGEDY, by SHAKESPEARE.
THEATRE-ROYAL, COVENT-GARDEN:
Regulated from the PROMPT-BOOK,
With PERMISSION of the MANAGERS,
By Mr. YOUNGER, Prompter.
AN INTRODUCTION,
AUTHORS of the DRAMATIC CENSOR.
THE SECOND EDITION.
LONDON:
MDCCLXXIV.

Édition du XVIIIe siècle de *Jules César* de William Shakespeare – Newberry Digital Collections for the Classroom.

Proposer à des détenus de s'investir dans un travail d'acteur est une expérience assez répandue en Italie : en 2013, on dénombre 110 troupes de théâtre dans les prisons. On pense aussi au réalisateur Matteo Garrone qui, dans *Reality* (2012), fit jouer un prisonnier, Aniello Arena.
Le metteur en scène Fabio Cavalli organise depuis dix ans des représentations théâtrales avec des détenus. L'engagement est artistique, mais surtout social : « En moyenne, 65 % de prisonniers italiens récidivent quand ils sont remis en liberté mais pour ceux qui ont joué dans une pièce, c'est proche de zéro. »[1] L'état du système carcéral italien est préoccupant : en 2011, l'Italie se classait au troisième rang européen, derrière la Serbie et la Grèce, en termes de surpopulation carcérale, avec un taux d'occupation de 147 %.[2] Le 8 janvier 2013, la Cour européenne des droits de l'homme a d'ailleurs condamné l'Italie dans le cadre d'une plainte déposée par des détenus au sujet du manque d'espace dû à la surpopulation carcérale. Plus de 700 suicides se sont produits depuis 2000. Dix ans après le début du travail de Cavalli, Rebibbia, la plus grande prison d'Italie, qui inclut un groupe de délinquants sexuels, d'informateurs de la police et d'officiers de police corrompus, est désormais une vitrine pour le programme théâtral en milieu carcéral. Depuis 2006, Fabio Cavalli a attiré 30 000 spectateurs au théâtre de la prison de Rebibbia. « Cela place la prison dans le top 10 des théâtres de Rome », s'amuse-t-il à préciser.

Les Taviani en prison

Paolo et Vittorio Taviani ont relaté les circonstances de la naissance du film dans de nombreux entretiens. Leur dernière œuvre, *Le Mas des alouettes*, adaptation d'un roman d'Antonia Arslan, avait été réalisée en 2007. À plus de 80 ans, les deux réalisateurs n'avaient rien perdu de leur capacité à interroger le monde mais souhaitaient renouveler leur cinéma en changeant d'échelle et de cadre. Avec *César doit mourir*, ils vont trouver un nouveau souffle, qui, s'il les éloigne à première vue des paysages ouverts et des évocations historiques qu'ils affectionnent, leur permettra de poursuivre le récit des forces et des faiblesses humaines.
Sur la suggestion d'une amie, les cinéastes assistent à la représentation d'une pièce montée à Rebibbia avec les détenus du quartier de haute sécurité : « Nous y avons été stupéfaits par ce que nous y avons vu et entendu. Une vingtaine de condamnés, dont certains à perpétuité, s'exprimaient. C'était la tragédie de Paolo et Francesca dans « l'Enfer », qui se trouve dans *La Divine Comédie* de Dante. Vous avez entendu sans doute les vers, mais sans les comprendre. Maintenant, l'enfer, c'est leur prison. Ils sont en plein désespoir, seuls, ils n'ont pas vu leurs femmes depuis longtemps, pas pu les caresser, et ils racontaient, chacun dans leur dialecte, comparant à l'occasion le texte et leur vie, et nous étions très émus. C'est là que nous avons décidé qu'il nous fallait faire un film pour communiquer cette émotion. »[3]

L'idée de départ était là. Restait à façonner la forme. Paolo et Vittorio Taviani refusent d'emblée l'idée de tourner le film comme un documentaire sur une expérience artistique en milieu carcéral. Les cinéastes ajoutent : « Faire du théâtre filmé, […] c'est tout ce que nous détestons. » Le côté « film dans le film » s'est donc imposé naturellement à eux : « Nous étions convaincus que le cadre de la prison donnerait de la force à la pièce autant qu'il aiderait les prisonniers à s'approprier les enjeux du texte. »

Filmer en milieu carcéral

Les Taviani proposent leur projet au directeur, dont ils obtiennent l'accord sans problème : « Il aime le cinéma, il a été enthousiasmé par le projet, comme il trouve bon de faire du théâtre en prison. » Cet enthousiasme va faciliter la réalisation : « Le film a pu se faire en quatre semaines de tournage, deux mois de montage et une semaine de mixage, dans une grande innocence et en ne travaillant pas les samedis et dimanches. »
Pour autant, le travail avec les détenus n'a pas été une ligne droite. Les metteurs en scène ont dû composer avec les désespoirs soudains de ces hommes en peine de liberté : « Parfois, sans que l'on sache exactement pourquoi, un des prisonniers était complètement désespéré, il ne pouvait plus travailler. Ça arrivait souvent quand les détenus revenaient d'une visite de quelqu'un de leur famille. »[4] Les cinéastes ont dû aussi s'affirmer face à des hommes rompus à l'art des rapports de

force : « Dans le rôle d'Octavius, nous avions choisi quelqu'un de précis. Entre eux, les détenus avaient désigné quelqu'un d'autre. Personne ne voulait céder. Nous avons fini par leur dire : "Nous ne savons pas comment ça se passe dans la mafia, mais au cinéma, le chef, c'est le metteur en scène." Quand nous sommes revenus, au bout de quelques jours, ils nous ont accueillis en nous applaudissant. "On vous fait confiance parce que pendant toute la discussion vous nous avez toujours regardés dans les yeux", nous a déclaré leur porte-parole. »[5]

L'homme derrière le prisonnier

Filmer en milieu carcéral le travail de mise en scène d'une pièce qui parle de liberté, de trahison, de faute et de châtiment, c'est assurément proposer aux acteurs-détenus un texte qui trouve en eux une résonance. Aussi le travail d'appropriation des rôles s'en est-il trouvé facilité. Paolo Taviani évoque une scène emblématique[6], « celle où Marc Antoine – pour accuser Brutus – dit : "Brutus, tu es un homme d'honneur. Brutus, tu es un homme d'honneur". Il le répète quatre fois. Effectivement, cette appellation d'homme d'honneur est l'appellation que revendiquent les membres de la mafia, de la camorra, dont font partie les détenus qui sont dans ce quartier de haute sécurité. Il y a aussi tous ces thèmes du crime, de la conjuration, de l'amitié trahie qui ramènent un ensemble de choses qu'ils ont connues avant d'être incarcérés. » Interrogé sur la part de fiction dans le film, Paolo Taviani poursuit en expliquant : « C'est à la fois tout vrai et tout faux. Nous avons tourné en prison, nous avons entendu beaucoup d'histoires. Par exemple la scène de deux prisonniers qui sont sur le point d'en venir aux mains. Ce ne sont pas des scènes qu'on a filmées véritablement au moment même, mais des scènes qu'on nous a racontées et qu'on a demandé aux détenus de rejouer d'une certaine manière. »

Quant à la part d'improvisation laissée aux détenus, les cinéastes affirment la prééminence du scénario : « De nombreuses choses étaient prévues, car nous y avions assisté précédemment et nous les avons reconstituées. » Ils conviennent néanmoins qu'ils laissaient une certaine liberté aux acteurs dans leur appropriation du texte : « Par exemple, quand notre Brutus dit : "Cette scène, je l'ai déjà vécue" – c'est un acteur extraordinaire – en réalité, cela ne lui est pas arrivé à lui, mais en prison on entend beaucoup de récits et d'histoires. On a écrit cette scène, on la lui a donnée pour qu'il se l'approprie, quitte à changer un peu le dialogue, et il ajouté des choses pour arriver à sa vérité. »[7] Pourtant, si la question de la forme, hybridation du réel et de la fiction, interroge le spectateur, elle n'est pas essentielle pour les cinéastes : « Nous ne nous sommes pas posé la question de savoir si c'était un documentaire ou une fiction. Nous nous sommes simplement rappelé la grande émotion que nous avions eue en voyant ces prisonniers jouer. »[8] Enfin, cette liberté formelle permet aux cinéastes de mettre en scène le propos de leur film, de s'interroger « sur le contraste entre la liberté absolue de l'acteur et la vie réprimée de l'homme reclus. »[9]

Après l'expérience

En février 2013, un article paru dans le *Los Angeles Times* revient sur l'expérience avec quelques mois de recul. Fabio Cavalli propose alors aux prisonniers de jouer une pièce de Xénophon ou d'Aristophane ou une comédie française du XVII[e] siècle. Fabio Cavalli confie que la tension dans le groupe a augmenté depuis le film et sa médiatisation. Le succès est un peu monté à la tête de tout le monde. Certains détenus ont été transférés, y compris Cosimo Rega, et ces changements ont apporté un renouvellement au sein de la troupe et des relations à l'intérieur de la prison. Mais il a fallu discuter avec les détenus du travail d'interprétation car beaucoup jouent désormais en croyant qu'être des gangsters suffit à faire d'eux de bons acteurs...

1) Roberto Cavalli, propos recueillis par Tom Kington, *Los Angeles Times*, 10 février 2013.
2) Rapport 2011 du Conseil de l'Europe sur l'état des prisons en Europe.
3) Entretien réalisé par Jean Roy, *L'Humanité*, 17 octobre 2012.
4) Entretien réalisé par Guillaume Loison, *Téléobs*, 18 octobre 2012.
5) Entretien réalisé par Jean-Pierre Lacomme, *Le Journal du dimanche*, 14 octobre 2012.
6) Entretien radiophonique réalisé par Sophie Torlotin, RFI, 19 octobre 2012.
7) Entretien réalisé par Jean Gili, *Positif*, octobre 2012.
8) Entretien réalisé par Nicolas Johary , *Allociné*, octobre 2012.
9) Paolo Taviani cité par Gustave Shaïmi, *courte-focale.fr*, mars 2012.

D'un César l'autre

Pourquoi la vision d'un homme poignardé de vingt-trois coups au cœur de l'espace sacré de la Curie romaine, le 15 mars 44 avant Jésus-Christ, a-t-elle traversé les siècles et continue-t-elle à impressionner ? La classe pourra d'abord être invitée à réfléchir, à partir de recherches personnelles, à la destinée de ce général romain, fin stratège qui soumit la Gaule mais aussi écrivain qui relata lui-même le récit de ses exploits militaires et devint l'amant de Cléopâtre, reine d'Égypte. Pourtant, si le personnage fascine par ses qualités politiques et sa personnalité, impressionne surtout l'image ironique d'un puissant qui s'effondre au pied de la statue de Pompée, qu'il avait affronté – et dont Ptolémée, frère et mari de Cléopâtre, lui avait offert la tête dans un panier.

La mort de César, soupçonné de prétendre à la royauté, fut relatée par plusieurs historiens, dont la lecture met en avant les motivations des conjurés : on la trouve chez Plutarque (*Vies des hommes illustres*, LX à LXIX), Suétone (*Les Douze César*, LXXXII) et Appien d'Alexandrie (*Guerres civiles*, II). Selon Suétone, lorsque César revient victorieux à Rome, une couronne de lauriers est posée sur la tête d'une statue le représentant. D'autres tentatives de couronnement direct ont lieu, mais la foule proteste à chaque fois. La rumeur circule : un sénateur proposerait d'attribuer à César le titre de *dictator* le jour des Ides de mars. Cassius est à l'origine du complot : César vient de le nommer prêteur pour l'année 44, alors qu'il désirait le consulat. Il persuade Brutus, son beau-frère et ami, d'entrer dans la conjuration. Descendant du Brutus qui a chassé le dernier roi de Rome et établi la République en 509 av. J.-C., il est pour les autres conjurés un symbole qui permet de fédérer le complot. L'histoire relate la suite : la condamnation des conjurés par Octave en -43, alors que l'année précédente, sous la pression de Cicéron, Marc Antoine les avait amnistiés, la bataille de Philippes en -42, après laquelle Cassius et Brutus, défaits, se donnent la mort, quinze années de guerre civile, la lutte entre Marc Antoine et Octave, qui se terminera par le suicide de Marc Antoine et de Cléopâtre, devenus amants. En -27, l'Empire romain s'étend très largement sur tout le bassin méditerranéen et Octave s'impose comme l'homme fort capable d'en prendre le commandement. Il devient empereur en recevant du Sénat les pleins pouvoirs et le titre d' « Augustus ».

C'est dans la perspective de la transformation du personnage historique en personnage tragique qu'on s'interrogera sur la pièce William Shakespeare de 1599. Si la mort est bien le ressort tragique de la pièce, le dramaturge dévoile en César un personnage qui reste sourd à la réalité et aveugle à sa propre perte, emporté par la confiance démesurée dans sa puissance. Mais si César paie le prix d'une forme d'*hybris*, ce ne sont pas les dieux qui le châtient, mais les hommes. On constatera avec intérêt pour l'analyse du film des Taviani que le personnage éponyme ne tient paradoxalement qu'un rôle secondaire dans la pièce : la préférence du dramaturge va à Brutus, l'homme juste, partagé entre son aversion pour la monarchie et son affection pour César. Grandi par les valeurs morales, l'acte des conjurés est un geste de nécessité et non de haine.

DÉCOUPAGE NARRATIF

La mention des chapitres et le minutage renvoient au DVD édité par France Télévisions distribution.

A. Prologue

Générique (00:00:00 – 00:01:06)
Lettrage rouge sur fond blanc (chapitre 1). Le thème musical du film débute avec quelques lentes notes de saxophone.

Fin de pièce (00:01:07 – 00:05:55)
L'ouverture se fait *in medias res* sur une représentation théâtrale. C'est le dernier acte de *Jules César* de William Shakespeare. Sur la scène, Brutus se jette sur l'épée de Stratone. Les autres personnages lui rendent hommage : « Voici un homme ! » La pièce s'achève sur une s*tanding ovation*. La salle est vide désormais (chapitre 2). Les acteurs se changent et sortent de scène pendant que le public quitte la prison. Les détenus rejoignent leurs cellules, dans le quartier de haute sécurité de la prison de Rebibbia.

B. Mise en place

Le projet (00:05:56 – 00:07:23)
Six mois plus tôt. Un plan en noir et blanc et en contre-plongée montre la façade de la prison. Les détenus sont rassemblés dans une salle face à une étagère couverte de livres. Deux hommes entrent. Le directeur présente le « laboratoire théâtral ». Le metteur en scène, Fabio Cavalli, expose le projet. L'auditoire est concentré.

Le casting (00:07:24 – 00:13:32)
La présentation des acteurs et de leurs rôles se fait en trois temps. Ce sont d'abord les auditions : le metteur en scène demande aux candidats de se présenter en exprimant deux émotions différentes. Vient ensuite l'annonce de la distribution des rôles (chapitre 3) ; le groupe des acteurs retenus fait face à la caméra. Chacun s'avance à l'appel de son nom. Le dernier joue un air d'harmonica qui se poursuit sur le troisième temps, qui est la présentation des acteurs. Un portrait de six d'entre eux est proposé pendant que s'inscrivent les motifs de leur condamnation et les peines auxquelles ils sont condamnés.

L'espace scénique et le texte (00:13:33 – 00:16:49)
Le metteur en scène reconstruit dans une salle un espace scénique car le théâtre de la prison est en cours de restauration. Il dirige le groupe. Les acteurs sont autorisés à jouer dans leurs dialectes respectifs. Des personnalités s'affirment. Plusieurs questions liées au jeu d'acteur sont abordées. Fabio Cavalli indique à Salvatore Striano et à Cosimo Rega que leur dialogue est crucial au début de la pièce.

C. Exposition

Dialogue entre Brutus et Cassius (00:16:50 – 00:18:05)
Cosimo, dans sa cellule, est en train de relire son texte. Il ôte ses lunettes et récite. Le ton est trouvé. D'une cellule à l'autre, Salvatore répond à Cosimo. Le dialogue entre Brutus et Cassius se joue devant le spectateur. Le commentaire du codétenu clôture la séquence en ramenant Cosimo dans l'espace de sa cellule.

La prison comme espace scénique (00:18:06 – 00:21:28)
La fenêtre de la salle de travail est intégrée à la scène (chapitre 4) et la rumeur extérieure devient le bruit du peuple qui acclame César. Cassius s'approche de la fenêtre, rejoint par Brutus. Le metteur en scène intervient pour rectifier une position. La scène reprend. Cassius expose à Brutus les enjeux du complot. Brutus hésite. César fait part à Antoine de ses soupçons sur Cassius.

D. Appropriation

L'espace théâtral (00:21:29 – 00:22:18)
La salle de spectacle est en travaux. Fabio Cavelli s'inquiète et s'agace de l'état du chantier : la troupe est obligée d'investir la prison pour répéter. Un détenu s'assoit sur un fauteuil et caresse le siège voisin.

« César doit mourir » (00:22:19 – 00:32:01)
Tirade de Brutus dans la cellule de Salvatore Striano et Vincenzo Gallo (chapitre 5) : Brutus est partagé entre son affection pour César et son amour de la liberté. Salvatore s'approprie le texte en travaillant. Des détenus qu'il croise critiquent son investissement. Le monologue s'achève dans la cellule, alors que Lucius apparaît dans l'encadrement de la porte ouverte. Le titre « *La congiura* » (le complot) apparaît. Les autres acteurs entrent en scène. Les corps sont affranchis des limites : les portes des cellules ouvertes, les déplacements dans la prison sont possibles. La décision est prise. Salvatore est bouleversé par une réplique qui le renvoie à son existence passée. L'acte se termine dans la cellule où Brutus regarde dormir Lucius.

Une expérience fondamentale (00:32:02 – 00:37:42)
Devant la photo d'un paysage côtier (chapitre 6), Giovanni Arcuri lit César : la répétition a lieu dans la bibliothèque. Décius vient persuader César de se rendre au Sénat. Le dialogue entre César et Décius dégénère : Giovanni règle ses comptes avec Juan Bonetti. Ils sortent de la bibliothèque. Vincenzo s'inquiète des conséquences de l'altercation. Le metteur en scène semble désemparé. Les autres acteurs partent à leur tour. Cosimo revient et fait un geste d'apaisement. La scène reprend. Le regard de Vincenzo se perd dans le paysage du mur. Bref retour à la couleur (chapitre 7).

La vie carcérale (00:37:43 – 00:39:04)
Un panoramique en vue aérienne sur le bâtiment et les commentaires en voix off des détenus dans leurs cellules soulignent la promiscuité et l'enfermement.

L'assassinat de César (00:39:05 – 00:54:29)
Les conjurés assassinent César. La foule fuit (chapitre 8). Antoine arrive. Tous conviennent de s'adresser au peuple. Les gardiens observent la scène mais attendent la fin pour faire entrer les détenus dans leurs cellules. Le corps de César est exposé sur le forum (chapitre 9). Discours de Brutus et d'Antoine face aux détenus.

« Je… enfin Brutus… » (00:54:30 – 00:55:03)
Salvatore dans sa cellule raconte la suite de l'histoire (chapitre 10). Un détenu ivoirien la compare avec celle de son pays d'origine. Vincenzo Gallo joue un air d'harmonica.

E. Représentation

Filage dans la salle de théâtre (00:55:04 – 00:56:54)
Le décor se construit. Un nouvel acteur apparaît, dans le rôle d'Octavius. Fabio Cavalli explique son rôle et annonce la bataille. Antonio Frasca reste à l'écart : il a eu de la visite et semble bouleversé. Un carton indique la plaine de Philippes.

Avant la bataille (00:56:55 – 00:59:55)
Monologue de Brutus sous sa tente. Le fantôme de César s'adresse à lui en caméra subjective. Cassius et Brutus se font leurs adieux sur le champ de bataille.

« *Per la liberta !* » (00:59:56 – 01:07:48)
Entrée sécurisée du public (chapitre 11). Sur scène se déroule la fin de la pièce. Exhortation finale à l'unisson : « *Per la liberta !* » Cassius se suicide. Retour à la scène du prologue : mort de Brutus, salut des acteurs et enthousiasme du public.

F. Épilogue

Retour en cellule (01:07:49 – 01:09:34)
Cosimo Rega se tient face à la caméra dans son quotidien carcéral. Il conclut l'aventure : « Depuis que j'ai connu l'art, cette cellule est devenue une prison. »

Générique de fin (01:09:35 – 01:13:37)
Portraits en mouvement et en noir et blanc de douze acteurs (chapitre 12) et générique de fin sur fond de bataille de Philippes.

DÉCOR



Le plan comme espace scénique

L'utilisation du noir et blanc par les cinéastes relève certes d'un choix esthétique et narratif – le noir et blanc renvoie traditionnellement au passé et à l'analepse – mais il témoigne surtout d'un parti pris plus symbolique : pour Paolo et Vittorio Taviani « le noir et blanc est irréaliste ». Pour autant, ils reconnaissent le paradoxe de leur choix : « Le film est réel, mais le plateau est irréaliste. »[1] ; il s'agit donc aussi d'entretenir une ambiguïté permettant le glissement entre les niveaux d'énonciation et le rapprochement intime entre ces hommes et les rôles qu'ils sont en train de jouer.

La prison comme décor

La première scène de répétition se passe dans un lieu où le metteur en scène s'attache à reconstituer un véritable espace scénique. L'occultation des fenêtres et l'utilisation de projecteurs permet encore de donner l'illusion d'une mise en scène théâtrale. C'est progressivement que la prison devient l'espace où va se dérouler l'action de la pièce. La deuxième séance a lieu dans le même cadre que la première ; pourtant, cette fois, l'espace scénique n'est pas matérialisé et la pièce se joue avec les ressources du lieu. Elle va se poursuivre dans différents lieux jusqu'à l'assassinat de César, nœud tragique qui se passe dans un endroit clos de dalles de béton et de grilles de métal. L'austérité et le choix de la composition du plan offrent à cet instant crucial un décor épuré qui concentre toute la tension sur le jeu des acteurs. La force de la séquence qui se poursuit jusqu'à la fin du discours de Marc Antoine se situe bien dans la justesse de l'interprétation. Or, c'est précisément à ce moment que la mise en scène des Taviani prend tout son sens. Car si l'expression « hommes d'honneur » se teinte d'une signification particulière dans la bouche des acteurs, elle révèle dans le même temps sa portée universelle. Toute l'efficacité des cinéastes se situe dans le choix des décors et le placement de la caméra. Ils offrent ainsi aux détenus, au sein même de leur univers quotidien et restreint, un décor à la hauteur de leur interprétation, alors que, dans le même temps, leur jeu vient incarner à l'écran la chute d'un tyran et le conflit des valeurs.

L'abstraction des plans

Qu'ils filment en plongée des détenus courant dans un couloir surplombé par des motifs géométriques (00:42:55) ou qu'ils surcadrent la scène où le devin vient prévenir César (00:39:26), qu'ils disposent symétriquement les conjurés de part et d'autre de leur victime (00:41:51) ou qu'ils jouent sur le contraste du noir et du blanc, les Taviani, par l'esthétique de leurs cadres, cherchent à extraire le décor d'un contexte spatio-temporel donné. Si leurs cadres traduisent bel et bien l'enfermement (*cf.* p. 14), ils tirent profit de l'architecture brute de la prison et de la géométrie qu'elle dessine pour réaliser des plans proches de l'abstraction. Il en va ainsi avec le dépôt du corps de César sur le large dallage de la cour intérieure (00:47:31). Le destin des conjurés devient alors à la fois singulier, puisqu'il révèle le désir de libération des détenus, et universel, offrant le spectacle plus général d'une lutte pour la liberté (*cf.* p.15).

Retours sur scènes

Avant même le retour à la couleur et à la séquence inaugurale, décors et costumes retrouvent un aspect plus théâtral, à l'image des draperies et de la cape de Brutus : la troupe répète une dernière fois sur scène. Cependant, l'utilisation de la caméra subjective renvoie encore à une mise en scène de cinéma. Assis de dos à la petite table où brûle une chandelle, Brutus porte le poids de sa culpabilité ; la caméra s'approche et il s'adresse à elle, juste

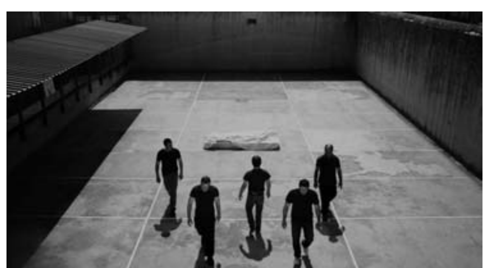
















derrière lui. Dans cette séquence, les Taviani, bien qu'ils utilisent le décor prévu pour la représentation – annonçant ainsi dans le plan la fin de la pièce et du récit rétrospectif –, en font un usage proprement cinématographique, en jouant sur le point de vue. Après les adieux en extérieur de Brutus et Cassius, le spectateur retrouvera la prison à l'heure de la représentation. Le retour à la scène théâtrale sera également un retour à la première séquence et au réel ; il invitera le spectateur à porter un nouveau regard sur la scène initiale et à accompagner le prisonnier dans l'intimité de sa cellule.

1) Entretien avec Jean Gili, *Positif*, octobre 2012.







GENRE

Au delà du docufiction



La question du genre se pose avec acuité pour l'étude de *César doit mourir*. Le film semble d'abord, à première vue, posséder les caractéristiques d'un documentaire tourné en milieu carcéral et témoignant d'une expérience théâtrale qui a réellement eu lieu. La scénarisation du réel, les correspondances du texte avec le quotidien des prisonniers et la proposition concomitante d'une adaptation cinématographique de la pièce d'origine vont pourtant troubler notre perception du film. Faut-il, au vu de cette hybridation, considérer le long métrage des frères Taviani comme un véritable « docufiction » ? Si le mot-valise indique bien, au cinéma, l'imbrication du réel et de l'imaginaire pour des œuvres dont le montage juxtapose séquences documentaires et fictionnelles, la nature du film apparaît de fait beaucoup plus complexe.

Un documentaire en milieu carcéral ?

Le rapport au réel de *César doit mourir* ne fait aucun doute. Il semble même figurer dans un pacte de lecture que les réalisateurs proposent au spectateur dès la première séquence du film. L'ancrage dans une réalité sociale – la médiation théâtrale en milieu carcéral – est posé comme un cadre de départ et les premiers plans s'imposent comme la captation d'un événement qui a réellement eu lieu. Les premières images du film, tout en multipliant les points de vue, donnent donc un sentiment de saisie du réel : utilisation de la couleur, absence de commentaires... Le parti est pris de donner au spectateur l'impression qu'on lui livre des images brutes du réel, sans autre intervention des cinéastes que les choix de cadrage (*cf.* p. 10).
Le plan géométrique et presque abstrait de la façade aux hautes fenêtres grillagées en contre-plongée, accompagné du thème mélancolique et du passage au noir et blanc, signale pourtant très vite (00:05:56) un changement temporel et c'est un retour sur l'élaboration du projet que nous propose l'incrustation « six mois plus tôt » qui s'inscrit sur le plan de la façade de la prison. Ce choix narratif oriente le regard du spectateur : commencer par l'aboutissement du travail que l'on filme, c'est assurément inviter d'emblée à une rétrospection. Dès lors, le ton est donné, le spectateur est convié à partager le regard réorganisateur des réalisateurs sur le processus qui a mené à la scène inaugurale. Le film s'affiche ainsi comme une reconstruction. Il convient d'ailleurs de noter que la reconstruction documentaire n'est pas incompatible avec les principes du cinéma du réel. L'hybridation est même inscrite dès les débuts de ce genre par Flaherty, considéré comme le « père du documentaire », qui introduit dans *Nanouk l'Esquimau* (1922) des ressorts romanesques et scénarise des scènes avec les Inuits. On la retrouve également, côté fiction, chez Rossellini, dont le film *Païsa* (1946) déclencha la vocation cinématographique des frères Taviani. Le film s'inscrit dans cette filiation dans la mesure où les acteurs-détenus qui en sont les héros sont amenés, au delà de leur interprétation des personnages de Shakespeare, à jouer leur propre rôle de comédiens et à reconstituer pour la caméra les étapes de leur démarche artistique.

La scénarisation du réel

Dès lors, en reconstituant le travail qui a mené à la représentation, les Taviani s'appliquent à condenser le parcours des personnages et à en choisir les motifs essentiels et significatifs. L'abandon de la couleur après le retour en cellule des prisonniers instaure ainsi une mise à distance du réel et signale le passage de la captation à la reconstruction, en même temps qu'il marque le début de l'analepse – le flash-back cinématographique – qui constitue l'essentiel du film. Subdivisée en une série de portraits, la présentation des personnages qui suit affiche un semblant de neutralité, contredit par les choix des cinéastes qui distillent des informations brutales – sur les crimes commis par ces hommes – contrastant avec le cœur et l'énergie que mettent les prisonniers à se présenter, révélant ainsi leur désir et leur joie de participer au projet. Ainsi, dans *César doit mourir*, la reconstitution documentée qui témoigne de la façon dont ces hommes, en marge de la société et de la vie, deviennent acteurs ne constitue qu'un premier niveau de lecture. Car il apparaît très vite que ce n'est pas le message social qui prime dans le film, même si la justesse du ton de l'interprétation de ces acteurs amateurs force l'admiration du spectateur.

Au delà d'une simple reconstruction, la force du propos résulte de l'entrecroisement de deux systèmes énonciatifs dont l'un rend compte du résultat du processus exposé dans l'autre. Dans un premier temps donc, nous assistons bien au travail du texte : comment dire, retenir le texte ? quelles émotions exprimer ? comment se placer dans l'espace ?… Si les cinéastes montrent bien au spectateur comment ces hommes s'appliquent à l'exercice, ils choisissent en même temps, en lieu et place d'une captation de la représentation dans un espace théâtral, une mise en scène cinématographique de la pièce (*cf.* p. 14). Le drame politique shakespearien n'est pas joué pour un public dans un théâtre, mais uniquement pour le spectateur du film, dans le cadre du plan. C'est ainsi que l'utilisation du gros plan permet de saisir au plus près des visages de ces hommes l'appropriation de leur rôle. Les tensions dramatiques de la pièce sont soulignées par la présence de la musique, qui tient parfois de l'habillage sonore. L'enjeu n'est donc pas le spectacle en lui-même. Au delà de la mise en scène, les cinéastes donnent à voir la façon dont l'art façonne l'humaine matière en même temps qu'il s'en nourrit.

De la contamination à l'adaptation

En établissant des correspondances entre la pièce et la vie des prisonniers, le récit transcende son sujet. *Jules César* exprime des valeurs universelles auxquelles ces hommes adhèrent et la pièce va progressivement contaminer leur existence. Les ressorts dramatiques trouvent ainsi des échos dans le réel. Un codétenu répond à la réplique de Brutus : « Il ne faut pas faire confiance. J'ai fait confiance. Et regarde où cela m'a mené… » ; le face-à-face entre César et Décius ravive des tensions entre Giovanni Arcuri et Juan Bonetti ; les détenus répondent à Marc Antoine qui s'adresse au peuple de Rome… Si au début de l'analepse en noir et blanc le metteur en scène donne encore des indications, si on voit se jouer et se rejouer les balbutiements de ces acteurs amateurs, le travail de mise en scène disparaît peu à peu pour laisser apparaître, à nu, la pièce qui se joue (*cf.* p. 12). Ainsi, l'espace carcéral devient l'espace scénique où Salvatore Striano et Antonio Frasca incarnent respectivement Brutus et Antoine s'adressant au peuple romain. Le temps est alors suspendu : le pouvoir du verbe est à l'œuvre. Cette séquence cruciale condense le nœud tragique. César méritait-il de mourir car il menaçait la liberté du peuple ou était-il un homme juste soucieux de l'intérêt de Rome ? Ainsi, si *César doit mourir* s'inscrit bien dans la lignée du cinéma du réel – dans le sens où il s'attache à rendre compte du déroulement d'une expérience tout en montrant la réalité carcérale – il est aussi une lecture de la pièce de Shakespeare, dont la chronologie est respectée et sert de fil conducteur au récit : toute une partie du film s'affranchit de la scène, et par là même de la mise à distance du jeu des acteurs, pour nous proposer une véritable adaptation cinématographique de la pièce *Jules César*, transposée dans l'univers carcéral. Le montage et la mise en scène jouent de ce glissement (*cf.* p. 14).

Une œuvre hors cadre

Si dans *César doit mourir* la reconstruction du réel invite le spectateur à s'interroger sur l'identification des détenus à de grandes figures tragiques, c'est bien au delà de ce processus qu'un jeu de miroirs s'installe, conduit par la figure de la symétrie – motif récurrent dans le film à travers lequel le spectateur est invité à relire l'expérience. Toute la force du film se situe ainsi dans la démonstration presque mathématique que l'art, au delà de la liberté somme toute illusoire que procure l'acte de création, bouleverse l'homme dans son rapport au réel en modifiant sa vision du monde. Dans cette perspective, le recours stimulant à l'hybridation témoigne d'un affranchissement des codes et des genres pré-établis, au point de rendre caduque toute tentative de classification, et renvoie lui-même à la liberté artistique revendiquée par les créateurs du film. Au total, *César doit mourir* se place dans la droite ligne des formes et des thèmes qu'affectionnent les Taviani en permettant à l'expérience filmée de s'acheminer vers la fable (*cf.* p. 19).

Travail du cinéma

La question du genre trouve dans ce film en particulier une importance pour appuyer son propos car elle permet de comprendre qu'au delà d'un événement ponctuel – la mise en scène en milieu carcéral d'une pièce de Shakespeare – il s'agit surtout de trouver la meilleure façon de rendre compte du travail du texte *par* et *sur* les acteurs. L'hybridation de *César doit mourir* correspond donc à l'intention des auteurs : faire partager au spectateur l'émotion d'une interprétation.
Pour aborder cette question, il peut être intéressant de faire remarquer aux élèves les procédés spécifiquement cinématographiques présents dans le film : le recours au gros plan, par exemple, et l'exploitation de l'arrière-plan ou encore l'utilisation de la musique, dont les accents viennent renforcer la tension dramatique dans certains passages de la pièce. La première scène qui signale clairement le deuxième niveau d'énonciation – le passage à l'histoire racontée dans la pièce de Shakespeare – est le dialogue, de cellule à cellule, entre Cassius et Brutus (00:16:50). La difficulté dans le passage du théâtre au cinéma repose sur le changement d'échelle. Le drame se joue au théâtre sur l'espace scénique. Les réalisateurs travaillent à l'échelle du plan. Les plans rapprochés concentrent la tension dramatique : ce ne sont pas tant les corps, que les visages et les regards qui sont sollicités pour le jeu. Ces procédés permettent d'éclairer ce qui met le film à distance du théâtre. En termes de grammaire cinématographique, le recours au gros plan insiste sur l'intériorité des personnages – sentiments ou pensées. Ici, il ne met pas directement en lumière la relation des personnages avec le travail de mise en scène mais les montre habités par leur personnage. Ce n'est pas le processus qui est filmé, mais le résultat. Ce n'est pas l'intériorité de l'acteur qui est recherchée mais celle du personnage qu'il incarne. Le montage alterné des répliques abolit la scène et construit la représentation de la pièce. L'analyse de la séquence – proposée par la fiche-élève – illustre la façon dont les cinéastes glissent d'un niveau à un autre au moment où les deux acteurs trouvent le ton juste.
On peut également proposer le repérage des répétitions, au sens théâtral, de scènes ou de répliques par les acteurs : si le fil de la pièce est interrompu par de courtes images de la vie carcérale, par l'hésitation d'un personnage ou par des conflits entre les détenus, il l'est moins par les répétitions, qu'on ne voit que rarement à l'œuvre. Par ailleurs, la composition du film, très élaborée, avec sa construction circulaire – les images du début et de la fin se superposent – témoigne elle aussi de ce travail cinématographique. La scénarisation du réel apparaît ainsi clairement lorsqu'on compare les séquences d'ouverture et de fermeture du film, comme y invite également la fiche-élève. Enfin, il est possible de demander à la classe d'être attentive aux procédés qui révèlent l'entreprise de brouillage des réalisateurs ; il en va ainsi, par exemple, du choix de montage qui permet l'insertion d'un plan montrant la stupéfaction des autres acteurs (00:35:24) lorsque Giovanni passe de l'interprétation de son rôle de César à un règlement de comptes personnel.

SÉQUENCE

Ouvrir / (En)fermer

Si la séquence d'ouverture d'un film tient habituellement lieu d'exposition, celle de *César doit mourir* (chapitres 1 et 2 ; 00:01:07 – 00:05:55) constitue une sorte d'accroche paradoxale puisqu'elle va s'avérer être une anticipation de la fin de son récit. Il appartiendra plus tard au spectateur de mettre en rapport ce prologue avec la conclusion du film, à laquelle il se superpose presque totalement, mais il est intéressant de constater d'emblée qu'il correspond en lui-même à une fin. Fin d'une représentation théâtrale – filmée en couleur, avant un passage au noir et blanc – d'abord. Fin d'une parenthèse de liberté ensuite, puisque chacun des acteurs, après la communion de l'expérience artistique, revient à la solitude et à l'enfermement. En trois étapes successives, les cinéastes vont malgré tout parvenir à présenter le contexte du film et surtout à poser les pierres avec lesquelles ils vont bâtir leur édifice narratif.

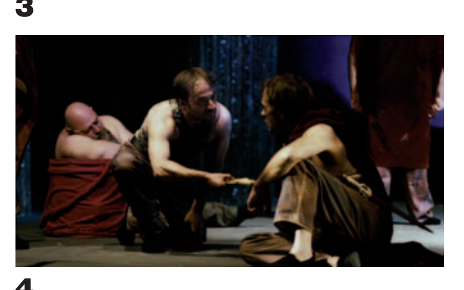
Premier mouvement
(plans 1 à 19 ; 00:01:07 – 00:04:05)

À l'occasion du générique, le thème musical, avec sa mélodie mélancolique au saxophone solo – dont la gravité est prolongée par un effet de réverbération – a déjà donné le ton[1]. La première image du film est le gros plan du visage d'un personnage en proie à une forte émotion. Le plan serré de cette entrée en matière indique d'emblée l'intention du film : restituer l'émotion transmise par la performance d'acteurs qui interprètent une pièce. Le visage de l'homme occupe l'écran sur un fond noir (**1**). Il a le souffle court. Il tourne légèrement vers sa droite, lève le bras. La caméra suit son geste et suit l'épée qu'il pointe vers le bas. Elle s'arrête sur le poing serré. La main tremble. Le personnage gémit doucement. La caméra suit le mouvement de son bras. C'est d'abord le résultat du travail des acteurs et de la mise en scène qui est présenté. La caméra s'attarde sur les visages tendus, les corps tressaillent sous l'effet de l'agonie, les sanglots s'éteignent doucement dans la pénombre. Il s'agit de la fin d'une pièce de théâtre dont le titre nous a été donné par celui du film, même si on comprend dès les premiers mots prononcés que celui qui « va mourir » n'est pourtant pas César, qui est *déjà* mort, mais Brutus, qui va finir par se jeter sur l'épée tendue par Straton (**11**). Marc Antoine et Octave rendent ensuite hommage à celui qui est le vrai héros de la pièce et du film. Les cadrages lors de l'oraison funèbre faite à Brutus permettent d'approcher l'intériorité des personnages (**13**).
Les cinéastes font alterner des gros plans, souvent avec une légère amorce sur l'interlocuteur (**6**), pour inviter le spectateur à partager l'émotion exprimée par le personnage, avec des plans plus larges – moyens – situant les interlocuteurs l'un par rapport à l'autre dans le cadre (**3**, **4**, **5**). À la fin de la représentation, les acteurs saluent le public. Ils crient et brandissent poings et épées dans un mouvement de joie collective rythmé par le son du tambour (**17**). Le public ne s'y trompe pas et se lève ; les acteurs exultent face à la *standing ovation* (**16** et **18**). Le spectateur reste imprégné par l'émotion presque palpable de la première scène qu'on lui livre : rien ne signale alors la particularité de la troupe, si ce n'est le caractère rudimentaire des décors et des costumes qui indique sa modestie. Par ailleurs, en filmant le dénouement tragique de la pièce dans son intensité et en le plaçant au début du film, les réalisateurs donnent envie de connaître le chemin qui y a conduit. Le dernier plan du premier mouvement s'attarde sur les sièges vides de la salle (**19**) : les spectateurs sont partis. Il matérialise la transition vers le retour à la vie réelle. L'absence de commentaires renforce l'impression de prise de vues directe et inscrit les images dans le genre documentaire puisque le film a d'abord été la captation d'un spectacle.

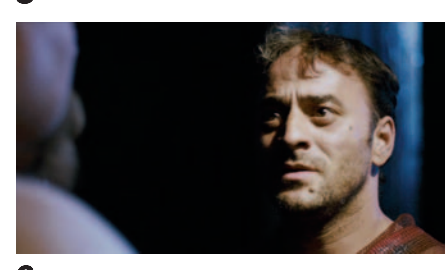


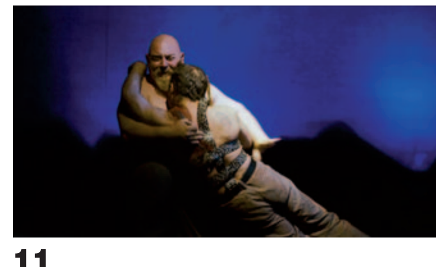
1


3


4


5


6


11


12


13


14


16

Deuxième mouvement
(plans 20 à 24 ; 00:04:06 – 00:05:09)

Après l'émotion du spectacle, les cinéastes posent la deuxième pierre. Le vide de la salle est suivi par celui de l'espace scénique que quittent les acteurs qui, en se rhabillant, troquent leurs costumes de personnages contre ceux prisonniers qu'ils redeviennent sous les ordres des policiers qui les pressent. Les spectateurs découvrent alors que les acteurs sont des détenus (**20**). Le plan suivant nous montre de dos les spectateurs qui sortent sous la surveillance des gardiens. Il fait jour. La caméra laisse défiler le public qui quitte la prison. Un homme et une femme se retournent : l'homme revient sur ses pas et quitte le champ derrière la caméra, par la droite (**23**). Les longs plans fixes dénués de commentaires, le thème musical, qui, par le sentiment qu'il dégage appelle à l'empathie, contribuent à suggérer l'orientation sociale du documentaire.

La résignation accompagne le retour en cellule, calme et ordonné, qui contraste avec l'explosion émotionnelle présente quelques instants auparavant sur la scène. Il contraste également avec l'ouverture du plan précédent où les spectateurs se coulaient doucement dans un mouvement de sortie de cadre suivant la ligne de fuite de la rampe à gauche de l'écran qui se perd dans le petit carré de ciel pâle (**22**). Désormais, la caméra suit en panoramique latéral le défilé des prisonniers qui se dirigent vers leurs cellules. Le mouvement de gauche à droite de l'écran est clôturé par les grilles que les prisonniers franchissent (**24**). Le lieu est alors nommé – « prison de Rebibbia » – et la précision « quartier de haute sécurité » ne fait qu'accentuer l'effet de claustration.

Troisième mouvement
(plans 25 à 28 ; 00:05:10 – 00:05:55)

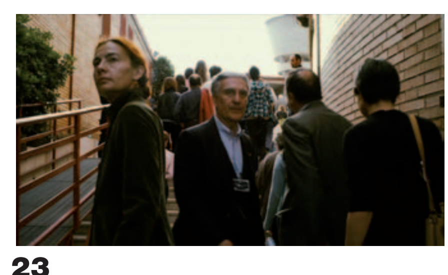
Le spectateur est invité à suivre les détenus jusqu'au seuil de leurs cellules. La première séquence du film se termine avec des plans fixes sur trois enfermements individuels. Porte fermée au centre de l'écran (**25**), arrivée du prisonnier, du gardien, ouverture, entrée, fermeture. La musique s'arrête lorsque le gardien verrouille la première porte et le son intradiégétique reprend. On entend les bruits métalliques, les claquements des verrous et le grincement des gonds. La répétition de ces plans, qui ne diffèrent guère d'un détenu à un autre, donne l'impression d'une action mécanique, monotone comme peut l'être le quotidien d'un prisonnier, scandé par un emploi du temps contraint et minuté.

À la fin de cette séquence, les spectateurs restent devant ces portes closes, à l'extérieur des cellules (**27**) et leur regard est ainsi détourné de l'orientation sociale que le film semblait prendre : ce n'est pas la représentation du présent qui intéresse les cinéastes, mais son interrogation par le récit rétrospectif, comme l'annoncera le premier plan de la séquence suivante (**28**), en contre-plongée sur la façade. La rupture de ton sera immédiate. Jusqu'ici le réel semblait se dévoiler devant la caméra. Le recours au noir et blanc va contraster avec la saturation colorée des plans précédents – rouges ou bleus pour le théâtre, jaunes pour la prison. Se manifeste désormais la prise en charge du réel par les cinéastes qui vont revendiquer sa mise à nu en le reconstruisant : l'indication « six mois plus tôt » apparaît en surimpression.

Ainsi, si cette première séquence qui contraste avec la suite du film semble amener le spectateur sur la voie du documentaire, il demeure possible de l'appréhender comme une présentation du contexte et des thèmes qui vont être abordés. Mais le prologue apparaît surtout comme une invitation à partager une expérience artistique en s'écartant des normes habituellement empruntées par le cinéma pour rendre compte de ce type de sujet.

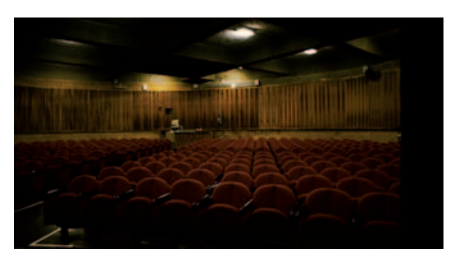
1) Il est l'œuvre de Giuliano Taviani, le fils de Vittorio, musicien reconnu qui cosigne les thèmes du film avec le pianiste Carmelo Travia.


17


23

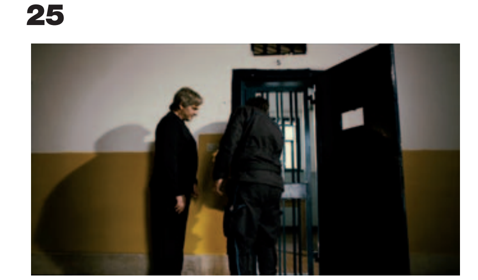

18


24


19


25


20


27


22



28









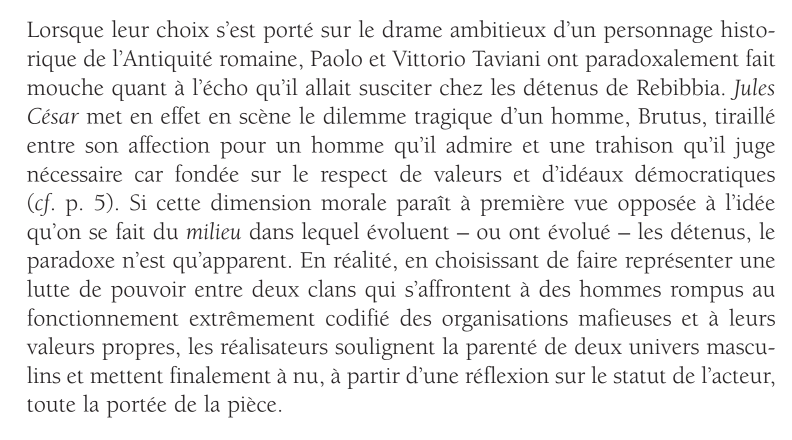




RÉCIT

Du théâtre à la vie





Lorsque leur choix s'est porté sur le drame ambitieux d'un personnage historique de l'Antiquité romaine, Paolo et Vittorio Taviani ont paradoxalement fait mouche quant à l'écho qu'il allait susciter chez les détenus de Rebibbia. *Jules César* met en effet en scène le dilemme tragique d'un homme, Brutus, tiraillé entre son affection pour un homme qu'il admire et une trahison qu'il juge nécessaire car fondée sur le respect de valeurs et d'idéaux démocratiques (*cf.* p. 5). Si cette dimension morale paraît à première vue opposée à l'idée qu'on se fait du *milieu* dans lequel évoluent – ou ont évolué – les détenus, le paradoxe n'est qu'apparent. En réalité, en choisissant de faire représenter une lutte de pouvoir entre deux clans qui s'affrontent à des hommes rompus au fonctionnement extrêmement codifié des organisations mafieuses et à leurs valeurs propres, les réalisateurs soulignent la parenté de deux univers masculins et mettent finalement à nu, à partir d'une réflexion sur le statut de l'acteur, toute la portée de la pièce.

Affirmations et effacements

Le repérage des étapes du travail de ces acteurs au début du film peut permettre de comprendre comment, après le prologue-prolepse qui ressort du « théâtre filmé », les réalisateurs s'éloignent très rapidement de la captation d'une expérience de création théâtrale pour proposer une réflexion proprement cinématographique sur l'appropriation d'une pièce par ses acteurs (*cf.* p. 8). On constatera ainsi d'abord que l'enthousiasme à jouer la pièce, qui s'exprime dans le début du film lorsque chacun s'évertue avec rage à exprimer les sentiments demandés par le metteur en scène, se mue progressivement en une forme de gravité attentive et concentrée. Au début, le travail de mise en scène est d'ailleurs nettement souligné : les acteurs auditionnent, répètent le texte, hésitent éventuellement sur le jeu ou le ton à adopter. La séquence-clé de la première répétition (00:13:33) suit immédiatement les portraits de six détenus-comédiens qui ont été présentés avec l'énoncé de la peine de réclusion qu'ils purgent. À ce désir de ne pas laisser oublier ce que sont ces hommes s'adjoint un principe de base essentiel énoncé par Fabio Cavalli : « Chacun doit s'exprimer dans son dialecte. » Le parti pris est étonnant et va à rebours de l'attente supposée du public, censé voir la personnalité de l'acteur s'effacer devant celle de son personnage. On sait aussi que dans le travail de scénario, c'est Cavalli lui-même qui s'est chargé de l'adaptation des scènes choisies par les Taviani dans les différents idiomes. Il n'est pas indifférent de souligner qu'il a fallu, pour la version originale italienne du film, sous-titrer les dialogues de certains comédiens. Au delà de la facilitation de l'apprentissage du texte par les détenus, le recours aux dialectes est donc emblématique de la démarche d'un film au sein duquel l'interprétation de la pièce choisie ne vise jamais à entretenir une quelconque *illusion comique* – au sens, utilisé par Corneille dans la pièce éponyme de 1635, d'*illusion théâtrale*. Au contraire, il est frappant de constater qu'au fur et à mesure du déroulement du film – qui retrace globalement le processus de création théâtrale en choisissant parallèlement de respecter la chronologie de l'intrigue de la pièce – le metteur en scène qu'est Cavalli s'efface progressivement derrière les hommes qu'il fait jouer. S'il est présent dans plusieurs scènes, il devient au fil du récit une sorte d'accompagnateur du travail d'acteur qui s'accomplit. Il se montrera même un témoin impuissant face à la rage que l'incarnation du rôle suscite chez certains (*cf.* p.16)… Dans le même temps, alors que la question de la mise en scène du spectacle disparaît presque totalement du propos du film, les détenus semblent s'affranchir de leur statut de comédiens pour gagner une dignité d'êtres humains à part entière.

Résonnances

Ainsi, au fil des séquences, le *Jules César* de Shakespeare semble se dérouler sous les yeux du spectateur sans interruption, si l'on excepte les commentaires des gardiens, qui retardent la rentrée en cellule, parce que, pris par la scène qui se déroule sous leurs yeux (00:46:07), ils veulent savoir si Antoine est vraiment « arrangeant ». Même eux finissent pourtant par disparaître, comme s'ils étaient de simples spectateurs amenés à commenter la pièce en direct sans pouvoir intervenir : bien que l'heure de faire rentrer les prisonniers soit dépassée, la suite de l'action va continuer malgré tout à se dérouler… La scène du





discours de Brutus (00:47:52) constitue quant à elle l'aboutissement même du travail d'acteur, puisque littéralement « habité » par son personnage, il retourne l'opinion des prisonniers qui, quelques scènes auparavant, le traitaient de « bouffon ». Derrière la grille des fenêtres de la prison, tout à coup, c'est le peuple de Rome qui lui répond. Ainsi, à la faveur de ce glissement qui s'est produit devant nos yeux, ce n'est plus Brutus qui s'adresse au peuple romain, mais un homme qui sacrifie son cœur à ses valeurs. Le texte est alors volontairement décontextualisé : sans véritable décor et sans costume antique, le discours de ce Brutus-là ne nous parle plus de César, mais d'une lutte contre la tyrannie et pour la liberté. Le récit atteint alors une dimension intemporelle qui, tout en renforçant la portée universelle de la pièce, prend un sens particulier dans le contexte de la geôle romaine. Car le forum n'est autre que la cour de la prison, délimitée par des murs de béton. Le costume des conjurés – Brutus et Marc Antoine semblent d'ailleurs vêtus à l'identique de façon moderne alors que César est mort drapé dans une toge – est celui des détenus que sont Salvatore et Antonio. La suite joue davantage encore sur la confusion des niveaux d'énonciation. Après une ellipse (00:54:29), on pénètre dans la cellule où Salvatore raconte la suite de l'histoire à ses codétenus. Le retour au premier niveau de narration renvoie l'image de la promiscuité, trois prisonniers s'apprêtant à dormir dans la même cellule. Pour autant, l'image n'est pas misérabiliste et une certaine fraternité se dégage d'ailleurs de la séquence lorsque Vincenzo Gallo exhorte ses compagnons en disant « *Allegria !* » (« Un peu de joie ! ») avant de se mettre à jouer de l'harmonica. La scène, pourtant, ne se limite pas à l'évocation du cadre de vie des prisonniers et de l'ambiance dans la cellule. Au delà de l'apport informatif qui permet au spectateur de comprendre la suite de l'intrigue de la pièce, les propos de Salvatore Striano sont particulièrement révélateurs : « Un de ces bordels ! Moi… enfin Brutus et Cassius… nous avons… ils ont dû fuir. » Le double lapsus est éloquent : la confusion entre « moi / nous » et « Brutus / ils » montre d'abord bien entendu à quel point il est difficile de retourner en cellule après avoir joué Brutus et combien l'identification du comédien à son rôle est forte. Mais cette scène marque surtout l'attachement des cinéastes à entretenir le croisement des expériences : à la violence des guerres de clans répond celle d'un détenu nigérian qui évoque son pays en proie à des violences interconfessionnelles. Encore ici, dans la cellule, *Jules César* continue de résonner, d'autant qu'à la tragédie de la pièce répond celle de l'enfermement.

Leçon d'humanité

La leçon d'humanité que nous offrent les Taviani repose ainsi sur le cheminement vers une dignité retrouvée dans le travail théâtral. Au ton donné par la première séquence – et son « Voici un homme ! » inaugural (*cf.* p. 3) – le spectateur comprend que ces acteurs sont capables de puiser au plus profond de leur condition les émotions nécessaires pour incarner le doute, la colère, la détermination… La comparaison entre l'incipit et l'excipit du film met en lumière cette humanisation. Dès la première séquence, qui se clôt sur une image en contre-plongée suggérant derrière les fenêtres alignées une sorte de Babel carcérale, l'accent est mis sur le groupe. Dans la dernière, en revanche, la caméra pénètre dans la cellule de l'acteur qui joue Cassius. Le retour à l'individu exprime à la fois la solitude humaine d'un quotidien retrouvé, rendu plus sombre encore par l'éblouissement collectif passé, et une foi en l'art que va confirmer le destin exemplaire de trois des comédiens dont la destinée s'inscrit en prégénérique. Refusant aussi bien la désillusion que l'illusion, le film nous ramène au plus près de l'humaine matière, oscillant entre désespoir et espoir.

Être et jouer

L'exemple de l'expérience des comédiens-détenus de *César doit mourir* et la question de l'identification de l'acteur à son rôle peuvent être l'occasion d'une réflexion sur le travail d'interprétation et sur la quête de la justesse du jeu. L'acteur doit-il puiser dans son vécu et chercher à éprouver les émotions du personnage ou doit-il s'appuyer sur une technique qui lui permet d'exprimer ce qu'il ne ressent pas ? On évoquera ainsi, parmi les repères importants, le Diderot du *Paradoxe sur le comédien* (1777) qui défend, comme plus convaincant, un « jeu d'intelligence » qui dispense l'acteur d'essayer de ressentir ce qu'il exprime sur scène. Il sera facile de lui opposer l'Actors Studio de New York, dont l'enseignement repose depuis 1947 sur la méthode de Lee Strasberg, lui-même ouvertement inspiré des théories du russe Constantin Stanislavski sur la construction du personnage. On fera d'abord une recherche sur les notions capitales de « mémoire affective » et de « vécu propre de l'acteur », avant de se demander en quoi elles permettent de rendre compte de certaines séquences du film des Taviani. L'expérience des acteurs du film autorisera enfin un rapprochement avec la tragédie baroque de Jean de Rotrou *Le Véritable Saint Genest* (1647), qui joue sur la mise en abyme en mettant en scène un protagoniste qui, à Rome, devient chrétien puis martyr en interprétant le rôle d'un converti.











MISE EN SCÈNE



Filmer l'affranchissement

Paolo et Vittorio Taviani se sont beaucoup exprimés sur les intentions de leur projet et ont indiqué leur dessein : s'interroger sur le contraste entre la réclusion des prisonniers et la liberté de l'acteur. Ainsi, bien que leur objectif ne soit pas de proposer un documentaire sur la prison, leur film n'élude pas la question de l'enfermement, qui est même cruciale en tant que postulat de départ. La mise en scène de *César doit mourir* fait donc le pari, par des moyens proprement cinématographiques, de rendre compte de la puissance émancipatrice de l'art tout en suggérant en permanence le poids de la claustration et les souffrances qu'elle engendre. C'est aussi ce questionnement qui va permettre une représentation de l'homme, avec ses faiblesses et ses forces.

Enfermement

Dès la fin du prologue, avec les regards vers l'arrière de spectateurs qui quittent la prison puis le retour en cellule des acteurs – où la multiplication des portes, des grilles et des verrous pose le statut des personnages –, les figures de l'enfermement sont présentes dans le film. Ainsi, si le dépouillement du décor, avec ses murs nus et son espace géométrique, contribue à l'abstraction des plans (*cf.* p. 7), il est nécessaire de constater qu'il est en fait une caractéristique essentielle de l'habitat carcéral. On remarque aussi, dès que le noir et blanc s'empare du film, l'importance toute expressionniste des ombres. Leur permanence à l'écran est une sorte de fil conducteur qui rappelle au spectateur la nature du lieu. L'un des exemples les plus frappants est la présence d'une ombre grillagée en arrière-plan lors de l'audition des aspirants acteurs (00:07:29) et lors de la désignation des élus. On remarquera aussi, en plus des effets de surcadrage qui tendent à assigner des « cases » aux personnages, une propension à filmer les détenus, souvent en plongée, au travers des grilles ou des ouvertures grillagées. Il en va ainsi après la mort de César, lorsque les conjurés paraissent déjà punis pour le crime qu'ils viennent de commettre (00:43:32). Les cinéastes procèdent ainsi, dans un même plan, à l'évocation de la vie des prisonniers tout en poursuivant l'adaptation du récit shakespearien. C'est pourtant le plus souvent à l'échelle de la séquence que se produit l'alternance – ou la superposition – de l'interprétation de *Jules César* et de la restitution du quotidien carcéral. On remarquera enfin que la mise en scène de l'enfermement repose en partie sur l'effet de boucle qu'induit la structure du film : le début de *César doit mourir* se replie sur sa fin, ce qui peut signifier que l'expérience théâtrale n'est qu'une parenthèse dans la vie des détenus.

Circulation

La mise en scène des Taviani ne se limite pourtant pas à l'évocation de l'enfermement. D'autres éléments suggèrent la possibilité d'y échapper. Ainsi, il est progressivement possible de remarquer que les détenus s'affranchissent de l'espace clos à l'occasion de leur travail théâtral. Dans la première répétition de la pièce, le lieu qui reconstitue un espace scénique demeure confiné, mais le recours à un éclairage qui détache les visages pour laisser dans l'ombre le reste du décor et les autres personnages donne une dimension irréelle à la scène. Dans la séquence suivante (00:16:50), la caméra s'empare bel et bien du récit. L'alternance des plans rapprochés sur les comédiens qui, dans leurs cellules respectives, s'approprient leur texte et leurs personnages, fait disparaître les murs : l'unité de lieu est rétablie par le montage. Survient ensuite, à l'intérieur de la prison, l'abolition des frontières, annoncée par deux séquences : celle où Salvatore, sous le regard de deux gardiens, croise deux détenus méprisants alors qu'il mémorise son texte (00:24:15) puis celle où il nettoie le couloir (00:24:38). Les corps se mettent à circuler et l'ouverture des portes permet aux prisonniers de commencer à se déplacer à leur guise, au moment même où Brutus prend la décision de s'affranchir et décide la mort de César en prononçant le titre du film (« César doit mourir tout de suite », 00:24:55). L'espace restreint et contraint qui sert de cadre à la mise en scène du film démultiplie alors les lieux. Il offre une vision fragmentée et kaléidoscopique de la prison que renforce le choix des cadrages jouant sur la symétrie, la géométrie et la répétition. Dans cet espace communiquent les prisonniers et les personnages, dans un jeu de brouillage entretenu par le choix du noir et blanc. *César doit mourir* devient ainsi un lieu de circulation en vase clos :

on passe d'un niveau d'énonciation à un autre, d'une cellule au couloir et du couloir à la cour, on franchit les portes ouvertes jusqu'à l'espace découvert où sera exposé le corps de César. Et c'est de la même manière, librement, qu'on circule du détenu à l'homme, de l'homme à l'acteur et de l'acteur au personnage.

Lorsqu'à la fin les réalisateurs filment l'entrée des spectateurs, ceux-ci passent par une sorte de sas où ils présentent leurs papiers d'identité ; les portes s'ouvrent, ils entrent, la porte arrière est refermée. Au plan suivant, plus rapproché, une foule de personnes entre et la porte arrière est ouverte : l'image continue à tisser le motif de la circulation, du monde extérieur vers la prison. Trait d'union entre les prisonniers et le monde, l'art contribue ainsi à leur donner visibilité et humanité. Les cinéastes ont cité en entretien cette motivation des détenus à faire de la pièce une métaphore de leur désespoir : « Cette fois, ce n'est pas comme le spectacle que nous faisons d'habitude et que très peu de gens voient. Là ce sera un film, vous êtes de grands réalisateurs, ce film sortira et sera visible dans toute l'Italie, nous voulons crier notre nom à ceux qui nous ont oubliés et qu'on entende notre désespoir. »[1]

Échappée

Par ailleurs, au delà de l'image, il convient de revenir à la nature du texte choisi par les cinéastes. Il *parle* à ces prisonniers puisqu'il y est question de combat et de sacrifice pour la liberté. Les Taviani reviendront après le tournage sur ce qui constitue à leur sens le propos de *Jules César* : « Au fond, la pièce raconte surtout avec force le désir de liberté. À la fin du spectacle il y a la scène où ils crient : "Liberté, liberté !" ; on sentait qu'ils donnaient tout d'eux-mêmes, parce que dans une prison, ce mot a un sens particulier. […] C'était leur rage qu'ils criaient, ils devenaient fous ! »[2] De fait, le montage du film accorde une importance particulière à la restitution de ce moment et à la répétition de « Pour la liberté ! » (01:01:41), qui semble justifier à elle seule le combat perdu d'avance par les conjurés tout en soulignant l'enjeu d'une expérience théâtrale vécue comme libératoire. Il importe dès lors de revenir sur la toute dernière phrase du film, prononcée par Cosimo Rega, comédien *et* détenu : « Depuis que j'ai connu l'art, cette cellule est devenue une prison. » Si la formule peut être interprétée négativement, puisqu'elle évoque indéniablement la difficulté de son retour au statut de prisonnier, elle établit clairement que les activités artistiques sont vécues par ceux qui les ont pratiquées comme la seule échappatoire possible – a fortiori pour des détenus condamnés à perpétuité. Il n'est donc pas indifférent que ces propos aient été réellement tenus par l'un d'eux. Les Taviani précisent ainsi : « Le film est à la fois écrit, car c'est Shakespeare, et non écrit, car cette réplique, ce sont les mots du détenu. C'est même une des raisons pour lesquelles nous avons eu envie de faire le film ; cette phrase est dans le texte de quatre pages que nous avions écrit au début, car Cosimo Rega nous avait dit ça quand nous l'avions rencontré la première fois. On avait compris que le fait de découvrir l'art – je crois qu'il avait dit "théâtre" la première fois – fait éprouver une douleur, découvrir ce monde qu'ils ne connaissaient pas, la possibilité de se réaliser à travers un spectacle, l'art, ce que cela signifie. Le théâtre leur dévoilait des possibilités de l'existence que leur vie malchanceuse ne leur avait pas offertes, et qu'elle ne leur offrira plus parce qu'ils ont encore des années à passer en prison… On peut imaginer que c'est douloureux. D'un autre côté, cette expérience forme une conscience de soi qui les aidera, même s'ils continueront à se préparer le café tout seuls. »[3]

Cette libération à mettre au compte de l'art – et qui s'exerce au fur et à mesure de l'appropriation d'une œuvre-source – constitue à la fois le propos et le trajet du film.

1) Entretien avec Jean Gili, *Positif*, octobre 2012.
2) *Ibid*.
3) Entretien avec Guillaume Loison, *Téléobs*, 18 octobre 2012.

Émancipations

Il est possible de faire repérer aux élèves les principales figures de l'enfermement observables dans *César doit mourir*. C'est d'abord la présence constante de serrures, fenêtres, grilles, murs, rambardes et portes – qui dans un premier temps entravent ou menacent les mouvements des personnages – qu'il convient de relever en revenant sur quelques plans ou quelques séquences significatifs. Il sera possible également de commenter en ce sens la dimension circulaire du film, qui débute et se clôt sur un retour en cellule. La comparaison entre la première et la dernière séquence du film peut pourtant constituer une seconde étape dans l'analyse. En effet, si les plans où les personnages rentrent en cellule après la représentation sont d'abord identiques au début et à la fin du film (*cf*. p. 10), les cinéastes invitent le spectateur, en guise d'épilogue, à pénétrer dans la cellule de Cosimo Rega. Le regard que nous portons sur lui a alors changé. En distinguant dans sa déclaration un avant et un après l'expérience artistique, il révèle à la fois le changement profond de regard sur le monde qu'elle lui a procuré et la vraie nature de l'enfermement qu'il subit. On pourra, pour terminer, étudier le plan charnière (00:24:54 à 00:25:10) où la décision d'éliminer César est prise par Brutus. Alors que l'acteur énonce le titre du film et que « Le complot » s'inscrit au centre de l'écran, l'arrivée inopinée dans la cellule de Lucius annonçant le jour des Ides de mars révèle, au delà du symbole de la porte ouverte, que la circulation est désormais possible à l'intérieur de la prison.

Prisons de cinéma

Le film des Taviani entre en résonance avec d'autres œuvres cinématographiques qui se déroulent en milieu carcéral. Si les films « de prison » sont nombreux, peu abordent pourtant l'incarcération autrement qu'à travers la thématique de l'évasion, souvent prétexte au développement de scènes d'action, ou de l'erreur judiciaire. Il sera d'autant plus intéressant de confronter *César doit mourir* à des titres décrivant sans concessions les systèmes carcéraux, tels que le terrible documentaire *Titicut Follies* de Frederick Wiseman (1967). En fiction, on convoquera *Scum* du Britannique Alan Clarke (1979), qui montre la violence dans un centre pour mineurs, ou *Hunger* de Steve McQueen (2008) qui évoque l'emprisonnement du leader irlandais Bobby Sands. En 2009, Jacques Audiard, avec *Un prophète*, s'attache à décrire les luttes de pouvoir dans une prison où règne un clan mafieux ; il sera intéressant de comparer son César – nommé Luciani et joué par Niels Arestrup – à celui qu'interprète pour les Taviani Giovanni Arcuri. Plus rares encore sont les films mettant en avant la fonction émancipatrice de l'art. Au delà du spectacle offert par les militaires détenus dans *La Grande Illusion* de Jean Renoir (1937), qui devient une manifestation patriotique en faveur de la liberté, il pourra être utile de redécouvrir *Le Baiser de la femme araignée* de Héctor Babenco (1985) dont le huis clos permet tous les soirs à un jeune détenu de faire partager à son compagnon les fantasmes qu'il tire de l'évocation de vieux films. Inspiré des expériences d'écriture en prison de sa réalisatrice, Brigitte Sy, *Les Mains libres* (2010) évoque pour sa part l'histoire d'amour d'une cinéaste travaillant avec des détenus à la création d'un film.

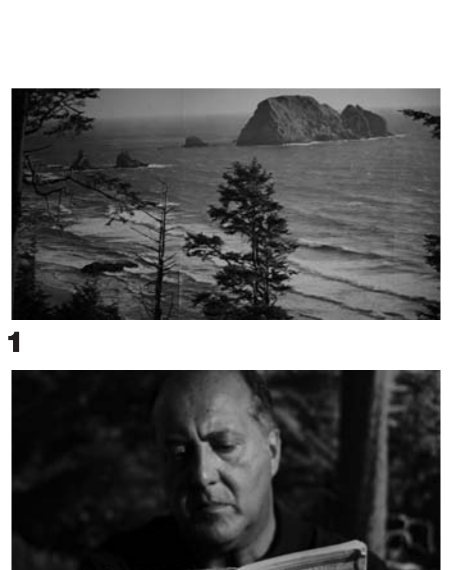
SÉQUENCE

Glissements dans la bibliothèque

Située approximativement au milieu du film, la séquence de la bibliothèque (chapitre 6 ; 00:32:02 – 00:37:42) concentre plusieurs caractéristiques de la mise en scène et révèle à la fois les enjeux de l'expérience artistique des détenus et le propos du film. Elle peut être en particulier l'occasion d'un repérage sur le glissement d'un niveau d'énonciation à l'autre et sur le recours des Taviani au contrepoint.

Joutes verbales

La scène s'ouvre sur un paysage maritime (**1**). Le thème musical mélancolique du film se fait entendre (*cf*. p. 10). Au premier plan, figurent des pins à crochets ; au second plan, une île rocheuse. Ce décor et sa végétation évoquent un paysage méditerranéen. Les raccords du poster indiquent qu'il ne s'agit que d'une image collée au mur : il ne s'agit pas du réel mais de sa représentation. La caméra glisse en panoramique sur la gauche et Giovanni Arcuri apparaît dans le champ, concentré sur la lecture d'un livre. La caméra s'arrête sur lui. Le gros plan (**2**) suivant révèle le titre du livre : « *De bello Gallico et De bello civili* » ; ce sont les deux ouvrages rédigés par César pour rapporter sa campagne en Gaule et la première guerre civile qui l'opposa à Pompée. La caméra remonte sur le visage de Giovanni qui lève les yeux ; elle recule légèrement, la musique décroît et le détenu prend la parole : « Et dire qu'au lycée, je trouvais ça ennuyeux. C'est un grand, ce Jules César. » Les cinéastes se sont expliqués sur ce moment qui rompt avec le déroulement de la tragédie de Shakespeare : « C'est une idée à nous. Nous avons découvert que celui qui joue César, Giovanni Arcuri, a fait des études supérieures, il vient d'une famille bourgeoise ; puis, devenu trafiquant de drogue, il a été condamné à de nombreuses années de prison. Un dealer d'envergure, il fait mourir. C'est donc considéré comme un homicide. Par ailleurs, ce détenu a écrit un livre. En général, on a cette représentation, ce mythe, qu'en prison il n'y a que des malheureux qui seraient issus des classes populaires, des bas-fonds… Alors, on s'est dit, démentons ce cliché du paupérisme : puisqu'il a fait des études, donnons-lui le *De bello Gallico*. Il dit donc la réplique qui est de nous mais qui est inspirée de sa personne car elle est plausible dans sa bouche. »[1]
En réalité, l'effet prête à sourire et contribue à rendre Giovanni Arcuri plus sympathique par le clin d'œil offert par l'acteur qui se félicite de son personnage.
Le plan suivant, au prix d'un faux raccord regard volontaire, situe la scène : Fabio Cavalli prend des notes et remet les acteurs au travail. Le premier niveau d'énonciation est posé, celui de la répétition. L'entrée soudaine de Juan Bonetti (**6a**), qui intervient en tant que Décius s'adressant à César, déclenche le passage au deuxième niveau : nous sommes bien à nouveau dans une adaptation de Shakespeare. Décius vient chercher César qui lui annonce qu'il renonce à se rendre au Sénat (**6b**). La joute verbale entre les deux personnages se joue dans une alternance de champs et contrechamps des personnages en gros plan. Se lit alors sur les visages la toute-puissance de César (**7**) et la rouerie de Décius renforcée par le choix du cadrage en contre-plongée et de la mise en scène avec César assis qui oblige son partenaire à se courber vers lui (**8**). Cependant, brutalement, Giovanni insulte Juan (**20**). On revient ainsi au premier niveau d'énonciation. Il serait pourtant difficile d'en avoir une parfaite certitude sans la présence de plans sur les autres détenus, perplexes (**21**). La confirmation viendra peu après, de la bouche même des deux acteurs avec « Tu t'es trompé de réplique » ou « Je ne joue plus, Juan ». Les deux détenus s'affrontent verbalement (**28**, **29**) puis quittent la pièce (**34**). On est revenu à la réalité du quotidien carcéral, avec les rivalités inhérentes à la vie en vase clos.



1

2



7

8



5



20



6a



21



6b



28

Contrepoints

Pour mettre en lumière le travail du texte sur les détenus, les cinéastes procèdent donc à des allers-retours entre le texte shakespearien et les propos des prisonniers. Ce début de séquence en particulier a permis de comprendre comment la signification du film est tissée à partir d'éléments proposés en contrepoint. C'est ainsi qu'en réponse à la demande pressante de reprendre le travail faite par Fabio Cavalli, Cosima Rega a répliqué (**5**) : « Je suis enfermé ici depuis vingt ans et tu me parles de temps ? » et que la question de l'enfermement a été ensuite mise en résonance avec la porte ouverte franchie par Décius (**6a**) au moment où a redémarré le jeu théâtral de *Jules César*.
On remarquera que la réalité des rivalités au sein de la prison est aussi liée au travail d'appropriation du texte : est-ce la qualité du jeu de Juan qui a rendu ses répliques insupportables à Giovanni ? Ou ce dernier a-t-il pensé subitement qu'il pouvait prendre la liberté de laisser César exprimer la grandeur et la lucidité qu'il venait d'admirer en lisant le *De bello Gallico* et, en conséquence, remettre Décius-Juan à sa place ? Le résultat n'en est pas moins grave pour les détenus qui risquent l'isolement et mettent le projet en danger.

Péril sur la pièce

La querelle suscite chez les autres détenus une réelle panique (**36**). Vincenzo Gallo s'inquiète ainsi auprès du metteur en scène (**37**) : « Ils ont intérêt à se calmer, ou on va devoir tout arrêter. Ils vont annuler la représentation. Et moi, je ne veux pas renoncer à ça. » L'attitude du détenu, condamné à perpétuité et très affecté par la situation, révèle son attachement au projet. On comprend que pour lui, l'expérience artistique est cruciale. La musique prend des accents dramatiques lorsque l'impuissance du metteur en scène est montrée : alors que tous se tournent vers lui (**38**) car la pièce ne doit pas s'arrêter, il semble totalement atterré (**39**). Il leur tourne le dos, les laissant sortir apaiser la querelle. Tour à tour, les plans dévoilent les visages graves, la musique stridente accompagne la montée en puissance du suspense : la pièce va-t-elle s'arrêter ? Finalement, les acteurs reviennent, Cosimo Rega en tête : il fait un geste d'apaisement. La pièce peut reprendre. Giovanni et Juan entrent à nouveau dans la bibliothèque. La reprise du travail est matérialisée à l'écran par le gros plan sur le tabouret qui est l'accessoire de la scène (**48**). Le plan suivant revient sur Vincenzo Gallo adossé à la bibliothèque (**49**). Il lève les yeux, son visage exprime une forme de soulagement. Son regard se porte alors sur le poster qui couvre le mur de la bibliothèque. Au loin (**50a**), l'horizon se confond avec le ciel. Le retour à la couleur signale une nouvelle rupture de ton. Le regard de Vincenzo est en train de se perdre dans cette image de liberté et d'infini : les Taviani suggèrent cette évasion mentale (**50b**) par le zoom qui fait entrer le spectateur dans un paysage maritime qu'accompagne à nouveau le thème musical du film.
Enfin, l'imbrication des niveaux d'énonciation rend plus lisible l'engagement des acteurs dans leurs rôles et permet d'introduire un temps de suspense dans le récit rétrospectif. Il est intéressant que ce suspense survienne au moment de la pièce où César fait part de sa décision de ne pas se rendre au Sénat ; l'issue de l'intrigue repose alors précisément sur la capacité de persuasion de Décius. Lorsque Giovanni s'oppose soudain à Juan, il met donc en péril l'aboutissement du projet théâtral tout en perturbant le bon déroulement de l'action de la pièce. Séquence centrale, la répétition dans la bibliothèque révèle au spectateur le véritable enjeu de l'expérience pour les détenus : la scène n'est en réalité qu'un prétexte pour offrir, à l'image de l'attitude de Vincenzo qui s'évade par la pensée vers cette île méditerranéenne, une nouvelle dimension au film.

1) Entretien avec Jean Gili, *Positif*, octobre 2012.


29 39 34 48 36 49 37 50a 38 50b

MOTIF



Figures du manque









César doit mourir n'est pas un film documentaire sur une expérience artistique en milieu carcéral. Cependant, le projet des cinéastes repose sur le contraste entre le travail des acteurs et leur condition de criminels et de prisonniers. Ainsi, si le projet ne consiste pas directement à faire un film militant sur les détenus des quartiers de haute sécurité, il importe de relever les scènes ou les répliques du film qui, en contrepoint, dévoilent les blessures et les souffrances les plus intimes liées à la vie en captivité.

L'absence des femmes

La première caractéristique de cette communauté est d'être exclusivement composée d'hommes. La tragédie de Shakespeare semble avoir été choisie à dessein pour pouvoir être jouée par une troupe masculine : les épouses de Brutus et de César, seuls personnages féminins de la pièce, sont physiquement absentes de l'adaptation proposée aux détenus. Rien d'étonnant, donc, à ce que le film évoque en filigrane le manque des femmes[1]. Lors de la représentation de l'adaptation de Dante à laquelle avaient assisté les cinéastes (*cf.* p. 4) un détenu mentionnant « toute cette souffrance de ne pas pouvoir caresser nos femmes » s'était ainsi adressé au public : « L'histoire de Paolo et Francesca […] raconte l'enfer, et moi, je vous parle depuis un autre enfer, la prison, où nous ne pouvons pas coucher avec nos femmes. Nous les voyons à travers une vitre au parloir, parfois elles nous quittent ou alors elles attendent et c'est presque pire parce qu'on doit purger une peine de vingt ans. »[2] Ce manque alors exprimé par les prisonniers a été intégré au film. Ainsi, lorsque Fabio Cavalli visite le théâtre en réfection (00:21:29), un détenu s'assoit sur un fauteuil et caresse le siège voisin. Le thème musical mélancolique suggère une distance avec l'action... Raccord dans l'axe et gros plan sur la main du personnage dont la voix, *off*, déclare : « Peut-être qu'une femme va s'asseoir ici. » Au plan rapproché suivant, le personnage, les yeux mi-clos, esquisse un sourire avant de frotter son visage et de secouer la tête pour revenir à la réalité.

L'art du contrepoint

Par ailleurs, plusieurs séquences révèlent l'univers onirique des détenus. Après la répétition dans la bibliothèque, les cinéastes jouent encore du contrepoint en pénétrant dans la détresse intime des prisonniers. À l'évasion mentale d'un des détenus qui s'abîme dans la contemplation du poster marin décorant le mur – au point qu'il retrouve brièvement la couleur – répond une autre séquence qui commence par un plan aérien sur la prison (00:37:43). Une voix off chuchote : « On est des *scruteurs de plafonds*, pas des détenus » ; elle permet le raccord de l'image de la prison avec le plan suivant, plan rapproché sur un personnage couché qui fixe le plafond. La caméra semble ainsi passer de couchette en couchette et écouter les dernières pensées de ces prisonniers avant l'endormissement. La voix off souligne la vacuité de leur quotidien en même temps qu'elle évoque leur aspiration à l'évasion : « On passe nos journées à regarder en haut, depuis notre lit. Si tu as la chance d'avoir le lit du dessus, tu vois même le plafond. Tu peux le regarder, le toucher, lui parler. » Une autre exprime un manque affectif déchirant : « Francesco, mon fils… j'essaie de voir ton visage sur le plafond. Mais j'y arrive pas aujourd'hui. Pourtant j'essaie. J'essaie. » Une autre voix anonyme se plaint ensuite de ne plus supporter la promiscuité : « Je ne sais pas ce que je vais faire, s'ils me refusent une cellule simple. C'est mon droit ! » La musique se fait alors dramatique et la voix fait surgir la réalité de la vie carcérale dans ce qu'elle a de plus trivial : « Cinq lits, cinq diarrhées. » La séquence se clôt sur un panoramique aérien de la prison avec des chuchotements inaudibles qui se rejoignent et créent une ambiance fantastique et anxiogène… qui annonce l'arrivée de César et l'imminence de sa mort. La séquence témoigne donc bien de l'art du contrepoint mis en œuvre par les cinéastes.

1) Les Taviani rappellent dans le dossier de presse que Fabio Cavalli considérait la scène entre Brutus et sa femme comme « la plus belle » de la pièce…
2) Entretien avec Jean Gili, *Positif*, octobre 2012.

PARALLÈLES

Contes tavianiens

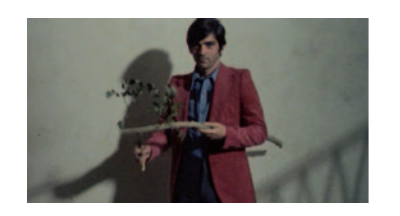


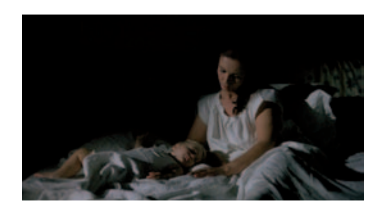


Images ci-dessus et suivantes : *Padre padrone* (1977) – RAI 2.









La Nuit de San Lorenzo (1982) – RAI/Ager Cinematografica.

À première vue, *César doit mourir* peut sembler une œuvre très différente des autres films des Taviani. Plutôt tournés vers le récit historique ou l'adaptation cinématographique, ils s'efforcent souvent de replacer le destin de leurs personnages dans le cours de l'Histoire (*cf.* p. 2). *César doit mourir* ancre a priori ses personnages dans une réalité contemporaine sans faire des détenus qui en sont les héros les acteurs ni les victimes d'événements qui dépassent leur destinée. Pourtant le film s'inscrit bien dans le travail d'investigation cinématographique auquel se sont livrés les cinéastes depuis leurs débuts. Il reprend ainsi une de leurs thématiques favorites, celle de l'émancipation par l'art, qu'ils avaient déjà abordée par ailleurs, en particulier dans leur film *Padre padrone*[1], primé par le jury de Roberto Rossellini à Cannes en 1977. Ce film qui les révélait au monde entier utilisait déjà une forme qu'ils affectionnent tout particulièrement : celle du récit rétrospectif.

Fenêtres sur le monde

La première partie de *Padre padrone*, dont le titre signifie « le père-patron », revient sur les années d'isolement et de brutalité qui ont constitué l'apprentissage du jeune Gavino Ledda. La séquence où, transporté par un air d'accordéon, il fait l'acquisition de cet instrument est centrale. Elle constitue, après 32 minutes de film, la rencontre déterminante avec l'art qui va permettre au héros d'échapper à sa condition. L'analyse du passage est éclairante. Le personnage principal vient d'avoir vingt ans. Assis dans une fosse, les yeux clos, il semble dormir. Cependant, alors que démarre, en son extradiégétique, la valse de Strauss *La Chauve-souris*, le personnage ouvre les yeux, soudain absorbé par le hors-champ. Le contrechamp révèle qu'il est en train de scruter le paysage et le panoramique finit par montrer deux personnages qui s'avancent vers lui. Le son d'un accordéon, cette fois diégétique, vient alors se mêler à la valse et en reprendre la mélodie. Les deux personnages sont des saltimbanques qui arrivent en jouant de la musique. L'acquisition de l'instrument et l'appropriation de ce langage qui transforme le regard qu'il porte sur le monde bouleversent son existence. Plus tard, la musique deviendra l'instrument de son opposition au père : dans la dernière confrontation entre le fils et le père, celui-ci jette dans l'eau de l'évier la radio qu'il était en train d'écouter. Ce dernier sursaut de toute-puissance paternelle déclenche une bagarre et le départ de Gavino. La découverte de l'art libère le personnage en lui donnant la force de quitter le monde rural et archaïque qui l'a vu grandir ainsi que l'emprise de son père. On retrouve dans *César doit mourir* le même processus que celui décrit par Lorenzo Cuccu dans son essai consacré aux cinéastes[2] : « L'instrument du processus de libération des conditions inhumaines d'isolement physique et mental – dans lequel le jeune berger est contraint de vivre – et des règles d'une société archaïque dominée par les impératifs de la nature est la conquête du langage : tout d'abord celui de la musique, avec le son de l'accordéon projeté dans le paysage qu'il parvient presque à transfigurer, et qui devient aussi instrument de communication et de compréhension des émotions et des pensées. » Si, dans *Padre padrone*, c'est le langage musical qui permet à Gavino Ledda de s'arracher à la solitude et à la rudesse d'une vie qu'il n'avait pas choisie, c'est le langage théâtral et cinématographique, dans *César doit mourir*, qui, en procurant un moyen d'expression et de communication à des hommes mis en marge de la société, leur offre dans le même temps une fenêtre sur le monde.

Récits rétrospectifs

On observe aussi dans la construction de nombreux films des Taviani l'utilisation récurrente du récit rétrospectif. Le procédé est ainsi analysé par Gérard Legrand à propos de *Kaos*, *contes siciliens* (1984) : « Chaque épisode est construit de manière identique. Nous sommes mis en face d'une situation plutôt énigmatique, émergeant en quelque sorte, avec l'insidieuse douceur de quelques brèves phrases, de la réalité visuelle. […] Cette situation de départ, développée sans hâte, trouve son explication dans un flash-back plus ou moins bref, qui précède la conclusion sur un temps égal […] »[3] Cette réflexion peut s'appliquer à d'autres films. Dans *Padre padrone*, les Taviani font intervenir la figure de Gavino Ledda en introduction pour présenter le film – et de cette façon le relier à une réalité contemporaine, la vie rurale en Sardaigne dans les années 40. Il réapparaît en conclusion, pour en donner la clé.

Autre film célèbre des cinéastes, *La Nuit de San Lorenzo* (1982) utilise également cette composition circulaire. Le film débute sur une fenêtre ouverte sur un ciel étoilé et on entend une voix de femme qui raconte un épisode de son enfance : un drame qui s'est déroulé dans son village, pendant la Deuxième Guerre mondiale. Là encore, l'introduction ancre le film dans un contexte spatio-temporel identifié tout en laissant des questions en suspens. On ne saura qui est le destinataire du récit – elle s'adresse à un être cher lorsqu'elle commence à raconter – qu'à la fin du film, quand la caméra se détournera de la fenêtre ouverte et dévoilera l'enfant qui se trouve à ses côtés. La dernière scène oriente ainsi une lecture finale, celle de la transfiguration du passé par le récit, d'abord oral et ensuite filmique. Il en va de même dans *César doit mourir*. De manière énigmatique, sans commentaires, les cinéastes introduisent une situation. Le retour en arrière vient éclairer la situation de départ et propose une conclusion qui apporte l'ultime message du film.

1) *Padre padrone*, adapté du roman autobiographique éponyme de Gavino Ledda (1975), raconte comment, contraint de quitter l'école à six ans pour s'occuper des brebis, le héros a grandi dans la solitude et la violence d'un père rustre et despotique. il est cependant parvenu à devenir linguiste.
2) Lorenzo Cuccu, *Le Cinéma des frères Taviani*, Gremese, 2003.
3) Gérard Legrand, *Paolo et Vittorio Taviani*, Cahiers du Cinéma – Éditions de l'Étoile, 1990.

CRITIQUE

Cinéphilie politique



Vous n'avez encore rien vu, A. Resnais (2012) – Arnaud Borrel/F Comme Film/Coll. CDC.

Ours d'or lors de la Berlinale 2012, *César doit mourir* a reçu un accueil critique particulièrement enthousiaste. Le travail virtuose des Taviani suscite globalement l'admiration même si quelques nuances sont parfois apportées, en particulier sur sa capacité à révéler l'homme sous l'acteur. Complémentaires, deux lectures éclairantes et très favorables au film, signées François Nicolas et Daniel Fischer, sont proposées sur le site Internet de la revue *L'Art du cinéma*[1].

Strates

« Un point m'a frappé : la manière dont ce film renoue magistralement avec le cinéma italien de l'après-guerre, singulièrement celui de Rossellini et Pasolini. Ce n'est pas tant par l'usage du noir et blanc (qui pourrait seulement faire rétro) mais c'est surtout par l'attention portée et transmise aux visages et aux corps d'hommes du peuple (fussent-ils en l'occurrence ceux de gens qui se sont à un moment de leur vie perdus dans le nihilisme mafieux), une attention qui distribue la grandeur sur chacun. Cette quasi-résurrection d'un cinéma qui nous a tous beaucoup marqués, je pense, opère comme une leçon au présent : les ressources subjectives à notre disposition sont bien là, pour peu que, comme dans ce film, on sache tresser une profondeur historique qui troue en un point le semblant de notre actualité. Dans ce film, l'infini potentiel du point où se fait la percée concentre quatre strates historiques : celle de la Rome républicaine décadente, celle de Shakespeare, celle du cinéma italien de l'après-guerre et celle de l'Italie de maintenant. »

En rappelant à travers les « quatre strates historiques » quels matériaux les cinéastes ont utilisés pour composer leur film, François Nicolas évoque un dispositif qui est au cœur de leur cinéma. Car, s'ils ont eu souvent recours au récit rétrospectif (*cf*. p.19), le procédé est d'abord l'occasion de faire entrer en résonance le présent et le passé. L'évocation de l'« Italie de maintenant » permet ainsi fort opportunément de rappeler le contexte politique de la réalisation du film, tourné en 2011 et sorti le 2 mars 2012 : en novembre 2011, Silvio Berlusconi démissionnait de son troisième mandat de président du Conseil des ministres après une carrière politique entachée de scandales et de soupçons de corruption. Les Taviani ont affirmé avoir choisi la pièce parce qu'elle proposait aux détenus un texte qui allait avoir du sens pour eux. Or, à y regarder de plus près, l'aspiration des détenus et des citoyens romains à la liberté pourrait bien désigner la lutte contre un « Cavaliere » désormais en fin de course. On rappellera que dans la pièce de Shakespeare, devant le cadavre de César, Brutus posait clairement les enjeux : « Si alors cet ami demande pourquoi Brutus s'est levé contre César, voici ma réponse : ce n'est pas que j'aimasse moins César, mais j'aimais Rome davantage. Eussiez-vous préféré voir César vivant et mourir tous esclaves plutôt que de voir César mort et de vivre tous libres ? César m'aimait, et je le pleure, il fut fortuné, et je m'en réjouis ; il fut vaillant, et je l'en admire ; mais il fut ambitieux, et je l'ai tué ! Ainsi, pour son amitié, des larmes ; pour sa fortune, de la joie ; pour sa vaillance, de l'admiration ; et pour son ambition, la mort ! Quel est ici l'homme assez bas pour vouloir être esclave ! » (*Jules César*, II, 2, traduction François-Victor Hugo). La question est bien de savoir à quel moment les abus des gouvernants légitiment leur destitution. Vu sous cet angle, le choix de la pièce par les cinéastes trouve dans l'actualité contemporaine de l'Italie un écho tout particulier.

Filiations

« Il y a, comme dans le dernier film de Resnais, un dispositif conçu pour que quelque chose le fasse éclater, le déborde. L'aspect « dispositif », c'est que les détenus interprètent chacun un rôle du *Jules César* de Shakespeare, mais aussi continuent de jouer « hors texte » pour la caméra pendant les répétitions qui sont filmées en tant que telles, et, un pas de plus, mettent en scène l'irruption explosive de leur propre passé à la faveur d'interstices inattendus dans le texte. On peut inclure dans le « dispositif », la prison, elle-même utilisée comme scénographie à part entière sous le prétexte cousu de fil blanc de travaux nécessaires dans la salle de théâtre. Comme dans le Kiarostami de la grande époque, le spectateur n'est pas invité à conclure que tout cela n'est que « *fake* » car l'écran rend visible une extraordinaire performance réalisée par des hommes littéralement touchés par l'art. Il y a ainsi deux composantes, passives et actives si on veut, qu'il est impossible de démêler : à la fois une habitation par le texte shakespearien comme on ne l'a jamais vue […] et une illustration exceptionnelle de la phrase de Marlow dans *Cœur des ténèbres* : " l'homme est capable de tout, car il contient tout ". »

Les nombreuses références mentionnées dans le texte de Daniel Fischer sont particulièrement pertinentes. Car, chez Alain Resnais, dans *Vous n'avez encore rien vu* – dont l'article fait mention – comme dans *César doit mourir*, le film résulte du travail d'entrecroisements entre le théâtre et le cinéma. Si les thèmes et le traitement en sont différents, le rapprochement des cinéastes demeure d'autant plus pertinent qu'ils se sont également intéressés dans leur parcours artistique à la question de la mémoire et de la reconstruction du passé, à travers *Hiroshima mon amour* ou *La Nuit de San Lorenzo* par exemple. Par ailleurs, l'article cite l'Iranien Abbas Kiarostami, dont le travail, entre fiction et réalisme documentaire (*Close-Up*), a souvent recours à des acteurs non professionnels, comme dans *César doit mourir*. Enfin, se référer directement à Conrad et indirectement à Coppola avec la citation de *Cœur des ténèbres* – devenu *Apocalypse Now* au cinéma – revient à établir une autre filiation, thématique cette fois, sur le questionnement de la violence inhérente à l'homme.

1) http://www.artcinema.org/spip.php?article160.

À CONSULTER









Filmographie

Parmi les films des frères Taviani disponibles :
Sous le signe du scorpion, DVD, Les grands classiques du cinéma italien, 2008.
Padre padrone, DVD, MK2, 2008.
La Nuit de San Lorenzo, DVD, MK2, 2004.
Kaos, DVD, MK2, 2008.
Good Morning Babilonia, DVD, MK2, 2009.
Fiorile, DVD, Les grands classiques du cinéma italien, 2008.
César doit mourir, DVD, *France Télévisions distribution*, 2013.

Pour prolonger l'étude :
Roberto Rossellini, *Païsa*, DVD, Films sans frontière, 1999.
Abbas Kiarostami, *Close-Up*, DVD, Éditions Montparnasse, 2010.
Alain Resnais, *Vous n'avez encore rien vu*, DVD, Studiocanal, 2013.
Frederick Wiseman, *Titicut Follies*, DVD, Zipporah Films, 2007.
Alan Clarke, *Scum*, DVD, Potemkine Films, 2011.
Héctor Babenco, *Le Baiser de la femme araignée*, DVD, Carlotta Films, 2011.
Steve McQueen, *Hunger*, DVD, MK2, 2012.
Jacques Audiard, *Un prophète*, DVD, UGC vidéo, 2010.
Brigitte Sy, *Les Mains libres*, DVD, Chrysalis Films, 2010.

Pour revenir à la pièce de Shakespeare :
Joseph Mankiewicz, *Jules César*, DVD, Collection FNAC cinéma, 2009.
Herbert Wise, *Jules César*, DVD, adaptation pour la BBC disponible dans le coffret *Tragédies de Shakespeare*, volume 1, Éditions Montparnasse, 2012.

Bibliographie

Ouvrages consacrés aux Taviani :
Gérard Legrand, *Paolo et Vittorio Taviani*, Cahiers du Cinéma – Éditions de l'Étoile, 1990.
Jean A. Gili, *Paolo et Vittorio Taviani : entretien au pluriel*, Actes Sud – Institut Lumière, 1993.
Lorenzo Cuccu, *Le Cinéma des frères Taviani, culture et histoire dans les films des deux réalisateurs toscans*, Gremese, 2003.
Riccardo Ferrucci et Patrizia Turini avec la collaboration de Ilario Luperini, *Paolo et Vittorio Taviani : la poésie du paysage*, Gremese, 2004.

Articles consacrés au film :
Ariel Schweitzer, « *César doit mourir* », *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012.
Jean-Dominique Nuttens, « Des hommes d'honneur », *Positif* n° 620, octobre 2012.
Serge Kaganski, « *César doit mourir* », *Les Inrockuptibles*, 16 octobre 2012.
http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/cesar-doit-mourir/
Vincent Malausa, « *César doit mourir* des frères Taviani : un élixir de jouvence », *Le Nouvel Observateur* : *Le Plus*, 17 octobre 2012.
http://leplus.nouvelobs.com/contribution/659552-cesar-doit-mourir-des-freres-taviani-un-elixir-de-jouvence.html
Tom Kington, « In Italy prisons, conditions are poor, but theater is thriving », *Los Angeles Times*, 10 février 2013.
http://articles.latimes.com/2013/feb/10/world/la-fg-italy-prison-theater-20130210
Sophie Torlotin, « *César doit mourir* des frères Taviani, c'est tout vrai et tout faux », rfi.fr, 19 octobre 2012.
http://www.rfi.fr/france/20121019-cesar-doit-mourir-freres-taviani-tout-vrai-tout-faux/

Sitographie

La pièce de Shakespeare en ligne, dans la traduction de François-Victor Hugo :
http://fr.wikisource.org/wiki/Jules_César_(Shakespeare)/Traduction_Hugo,_1872

La notice de François-Victor Hugo sur la pièce, en 1862 :
http://www.mediterranees.net/histoire_romaine/cesar/shakespeare/preface.html

Un riche entretien avec les Taviani, réalisé par Frédéric Strauss et illustré d'extraits de films, figure sur le site *Télérama.fr* :
http://www.telerama.fr/cinema/deux-cineastes-au-fond-des-yeux-116-les-freres-taviani-realisateurs-de-cesar-doit-mourir,88144.php

La page consacrée au film par son distributeur, Bellissima Films, permet de télécharger dossier de presse, affiche, photos, extraits et bande-annonce :
http://www.bellissima-films.com/#/catalogue/19

www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

De la prison à l'art et de l'art à l'humain

César doit mourir est une œuvre puissante et formellement audacieuse dont le spectateur, d'abord convié à porter un regard sur le travail des détenus d'une prison romaine devenus acteurs d'une tragédie de Shakespeare, mesure peu à peu la portée universelle. Alors que la caméra des frères Taviani glisse d'une cellule à l'autre et d'un personnage à l'autre, le récit, confondant comédiens et personnages, refuse de s'astreindre à un seul genre et à un seul niveau et propose le spectacle d'une humanité en quête de liberté. Au delà du récit d'une expérience hors normes vécue dans un étrange décor brut de béton et de métal, les frères cinéastes parviennent à révéler la puissance émancipatrice de l'art sans pour autant céder à un optimisme naïf.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario*, *réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du Festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Carole Baltiéri est professeur de lettres classiques. Chargée de mission cinéma dans l'Académie de Toulouse, elle a en particulier accompagné le dispositif Lycéens et apprentis au cinéma en animant des formations autour du *Silence de Lorna*, de *Tous les autres s'appellent Ali* et d'*Entre nos mains*. Elle a également réalisé plusieurs dossiers pédagogiques sur des films pour le site de la Délégation académique à l'action culturelle de Toulouse.

Avec le soutien du Conseil régional





